



BENJAMIN MOSER

SONTAG

VIDA E OBRA



BENJAMIN MOSER

Sontag

Vida e obra

Tradução

José Geraldo Couto



Sumário

Capa

Folha de rosto

Sumário

Introdução: Leilão de almas

PARTE I

1. A rainha da negação
2. A mentira suprema
3. De outro planeta
4. Baixa Eslobóvia
5. A cor da vergonha
6. O progresso da bi
7. A ditadura benevolente
8. Sr. Casaubon
9. O moralista
10. Os gnósticos de Harvard

PARTE II

11. O que você quer dizer com querer dizer?
12. O preço do sal
13. A comédia de papéis
14. Só alegria ou só raiva
15. Funsville
16. Onde termina você e começa a câmera
17. Deus abençoe a América
18. Continente da neurose
19. Xu-Dan Xôn-Tač
20. Quatrocentas lésbicas
21. China, mulheres, freaks
22. A própria natureza do pensamento
23. Nem um pouco seduzida

PARTE III

24. *Toujours fidèle*
25. Quem ela pensa que é?
26. Escrava da seriedade
27. Coisas que dão certo
28. A palavra não vai desaparecer
29. Por que você não volta para o hotel?
30. Intimidade casual
31. Essa coisa “Susan Sontag”
32. Fazendo reféns
33. A mulher colecionável

PARTE IV

- 34. Uma pessoa séria
- 35. Um evento cultural
- 36. A história de Susan
- 37. Ao modo de Callas
- 38. A criatura marinha
- 39. A coisa mais natural do mundo
- 40. É o que um escritor é
- 41. Uma espectadora de calamidades
- 42. Não podem entender, não podem imaginar
- 43. A única coisa real

Epílogo: O corpo e suas metáforas

Caderno de imagens

Agradecimentos

Notas

Referências bibliográficas

Créditos das imagens

Créditos

Para
Arthur Japin

Em memória de
Michelle Cormier

P: Você sempre tem êxito?

R: Sim, tenho êxito trinta por cento do tempo.

P: Então você não tem êxito sempre.

R: Sim. Ter êxito trinta por cento do tempo é sempre.

Dos diários de Susan Sontag,

1º de novembro de 1964

SONTAG



Introdução

Leilão de almas

Em janeiro de 1919, num arroio ao norte de Los Angeles, um elenco de milhares de pessoas foi reunido para recriar um episódio de horror contemporâneo. Baseado num livro publicado um ano antes por uma adolescente que sobrevivera aos massacres armênios, *Leilão de almas*, também conhecido como *Armênia violentada*, foi um dos primeiros superespectáculos de Hollywood, um novo gênero que unia efeitos especiais e gastos extravagantes para subjugar a plateia. Aquele seria um evento ainda mais imediato, ainda mais poderoso, pois incorporava outro gênero novo, o cinejornal, popularizado durante a Grande Guerra, encerrada apenas dois meses antes. O filme era, como se diz, “baseado numa história real”. Os massacres armênios, iniciados em 1915, ainda estavam em andamento.

O leito arenoso do rio San Fernando, perto de Newhall, na Califórnia, revelou-se, de acordo com um jornal especializado, a locação “ideal” para filmar “os ferozes turcos e curdos” impelindo “o esfarrapado exército de armênios com suas trouxas, alguns deles arrastando crianças pequenas, pelas estradas pedregosas e trilhas do deserto”.¹ Milhares de armênios

participaram das filmagens, incluindo sobreviventes que tinham chegado aos Estados Unidos.

Para alguns daqueles figurantes, a filmagem, que incluía a encenação de estupros coletivos, afogamentos em massa, pessoas obrigadas a cavar suas próprias covas e uma ampla panorâmica de mulheres sendo crucificadas, foi demais para suas forças. “Várias mulheres cujos parentes tinham perecido sob a espada dos turcos”, prosseguia o cronista, “ficaram devastadas com as encenações espetaculares de tortura e infâmia.”

O produtor, acrescentava ele, “forneceu um piquenique”.

Uma imagem daquele dia mostra uma jovem de roupa florida com uma grande bolsa de pano a tiracolo. Em pé em meio a tendas provisórias de refugiados e com uma expressão aflita no rosto, ela consola uma menina. Nenhuma das duas ousa olhar para as sombras sinistras que se aproximam, homens invisíveis com os braços erguidos, apontando alguma coisa para elas. Talvez as mulheres estejam prestes a ser baleadas. Talvez, dado o arsenal de torturas disponíveis, a morte por arma de fogo seja a menos dolorosa das opções.

Contemplando aquele canto devastado da Anatólia, ficamos aliviados ao recordar que se trata, na verdade, de uma locação cinematográfica no sul da Califórnia, e que as longas sombras não pertencem a saqueadores turcos, mas a fotógrafos. Apesar de os releases de imprensa dizerem o contrário, nem todos que estavam sendo filmados eram armênios: aquela dupla, por exemplo, era formada por uma mulher judia chamada Sarah Leah Jacobson e sua filha de treze anos, Mildred.

Se o fato de saber que a imagem é encenada a torna menos pungente, outro fato, que nem as fotografadas nem os fotógrafos tinham como saber, não a alivia em nada. Embora mãe e filha tenham voltado para casa, no

centro de Los Angeles, após representar seu papel nas “encenações espetaculares de tortura e infâmia”, Sarah Leah morreria pouco mais de um ano depois, aos 33 anos. Aquele retrato de penúria seria a última imagem dela com sua filha.

Mildred jamais perdoaria sua mãe por tê-la abandonado. Mas esse não seria o único legado de Sarah Leah. Em sua curta vida, viajou de Białystok, no leste da Polônia, onde havia nascido, para Hollywood, onde morreu. Mildred também seria aventureira. Casou-se em Nova York com um homem que chegara aos dezenove anos à China, onde incursionou pelo deserto de Gobi e comprou peles de nômades mongóis. A exemplo de Sarah Leah, sua trajetória precoce foi abreviada; ele também morreu aos 33 anos.

A filha deles, chamada Susan Lee, num eco americanizado de Sarah Leah, tinha cinco anos quando o pai morreu. Ela mais tarde escreveria que só o conheceu como “um conjunto de fotografias”.²

“As fotos”, escreveu Susan, filha de Mildred, “declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição.”³ O fato de a maioria das pessoas postadas diante da câmera não estar pensando em seu fim iminente é algo que torna as fotografias mais, e não menos, comoventes: Sarah Leah e Mildred, encenando uma tragédia, não viam que a delas se aproximava tão rápido.

Tampouco tinham como saber o quanto *Leilão de almas*, concebido para recordar o passado, contemplava o futuro. É funestamente apropriado que a última foto da mãe e da avó de Susan Sontag estivesse conectada à reconstituição artística de um genocídio. Atormentada durante toda a vida por questões de crueldade e de guerra, a obra de Sontag iria redefinir como

as pessoas olham para imagens de sofrimento e perguntam o que fazer, se é que se pode fazer algo, com o que veem.

O problema, para ela, não era uma abstração filosófica. Assim como a vida de Mildred foi despedaçada pela morte de Sarah Leah, a de Susan, segundo seu próprio relato, também foi cindida ao meio. A ruptura ocorreu numa livraria de Santa Monica, onde ela bateu os olhos pela primeira vez em fotos do Holocausto. “Nada que eu tinha visto — em fotos ou na vida real — me atingiu de forma tão cortante, profunda, instantânea”, escreveu ela.⁴

Tinha doze anos. O choque foi tão grande que, pelo resto da vida, ela se perguntaria, livro após livro, como a dor podia ser retratada e como podia ser suportada. Os livros, e a visão que eles ofereciam de um mundo melhor, a salvaram de uma infância infeliz, e, toda vez que ela se defrontava com tristeza e depressão, seu primeiro instinto era se esconder num livro, partir para o cinema ou a ópera. A arte pode não ter compensado os dissabores da vida, mas foi um paliativo indispensável; e mais perto do final da sua vida, durante outro “genocídio” — a palavra inventada para descrever a calamidade armênia —, Susan Sontag soube exatamente do que os bósnios precisavam. Ela foi a Sarajevo e montou uma peça.

Susan Sontag foi a última estrela literária dos Estados Unidos, uma remissão a uma época em que escritores, mais do que meramente respeitados ou bem conceituados, podiam ser *famosos*. Mas nunca antes um escritor que deplorava as deficiências da crítica literária de Georg Lukács e da teoria do *nouveau roman* de Nathalie Sarraute se tornou tão proeminente, e de modo tão rápido, como Sontag. Seu sucesso foi literalmente espetacular: exposto à vista do público.

Alta, de pele morena, “com pálpebras de traços fortes à maneira de Picasso e lábios serenos menos curvos que os da Mona Lisa”, Sontag atraiu as câmeras dos grandes fotógrafos de seu tempo.⁵ Era Atena, não Afrodite: uma guerreira, um “príncipe das trevas”. Com a mente de um filósofo europeu e a aparência de um mosqueteiro, ela reunia qualidades que tinham sido combinadas em homens. A novidade é que agora se encontravam numa mulher — e para gerações de mulheres artistas e intelectuais essa combinação proporcionou um modelo mais potente do que qualquer outro que conhecessem.

Sua fama as fascinava, em parte, por ser tão sem precedentes. No início da sua carreira, ela era incongruente: uma linda jovem que era tão culta que intimidava; uma escritora da hierática fortaleza do mundo intelectual de Nova York que se ocupava da “baixa” cultura contemporânea que a geração mais velha declarava abominar. Ela não tinha uma verdadeira linhagem. E, embora muita gente se espelhe em sua imagem, seu papel nunca voltaria a ser preenchido de modo convincente. Ela criou o molde e depois o quebrou.

Sontag tinha apenas 32 anos quando foi vista numa mesa de seis pessoas num restaurante grã-fino de Manhattan: a “Srta. Bibliotecária” — o nome que ela dava a seu eu livresco — resistindo bem em meio a Leonard Bernstein, Richard Avedon, William Styron, Sybil Burton e Jacqueline Kennedy.⁶ Era a Casa Branca e a Quinta Avenida, Hollywood e *Vogue*, a Filarmônica de Nova York e o prêmio Pulitzer: um círculo reluzente como nenhum outro nos Estados Unidos, e mesmo no mundo. Um círculo que Sontag iria habitar pelo resto da vida.

No entanto, a versão fotogênica de Susan Sontag sempre estaria em desacordo com a Srta. Bibliotecária. Nunca, talvez, uma grande beleza tinha feito menos esforço para ser bonita. Ela frequentemente expressou

seu espanto ao se deparar com a mulher glamorosa nas fotografias. No final da vida, vendo um retrato de si mesma mais jovem, ela suspirou. “Eu era tão bonita!”, disse. “E não fazia ideia.”⁷

Numa existência que coincidiu com uma revolução no modo como a fama era adquirida e percebida, Susan Sontag, entre todos os escritores norte-americanos, foi a única que seguiu todas as suas transmutações. E as historiou também. No século XIX, escreveu ela, uma celebridade era “alguém que é fotografado”.⁸ Na era de Warhol — não por acaso um dos primeiros a reconhecer o brilhantismo de Sontag —, ser fotografado já não era suficiente. Numa época em que *todo mundo* era fotografado, a fama significava uma “imagem”, um *Doppelgänger*, um conjunto de ideias recebidas, frequentemente (mas não apenas) visuais, representando ou substituindo quem quer que estivesse escondido atrás delas — pois no fim das contas não importava mais quem a pessoa de fato era.

Criada à sombra de Hollywood, Sontag buscou reconhecimento e cultivou sua imagem. Porém, ficou acidamente desapontada com o preço cobrado por seu duplo: “A Dama Sombria das Letras Americanas”, “A Sibila de Manhattan”. Ela confessou que tivera a esperança de que “ser famosa seria mais divertido”,⁹ e denunciou constantemente os perigos de situar o indivíduo em sua representação, de preferir a imagem a quem ela mostrava, alertando para tudo o que a imagem distorce e omite. Ela enxergava a diferença entre a pessoa, de um lado, e a aparência, de outro: o eu enquanto imagem, fotografia, metáfora.

Em *Sobre fotografia*, ela observou como era fácil, dada “a escolha entre a fotografia e uma vida, escolher a fotografia”. Em “Notas sobre o *camp*”, o ensaio que a tornou notória, a palavra “*camp*” representava o mesmo fenômeno: “O *camp* vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma

‘lâmpada’; não é uma mulher, mas uma ‘mulher’”. Que melhor ilustração do *camp* pode haver do que o hiato entre Susan Sontag e “Susan Sontag”?

Sua experiência pessoal com a câmera tornou-a muito consciente da diferença entre posar voluntariamente e ser exposto, sem consentimento, ao olhar do voyeur. “Existe uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera”, escreveu.¹⁰ (A semelhança entre soldados turcos e os homens apontando suas câmeras para Sarah Leah e Mildred não é acidental.) “Uma câmera é vendida como uma arma predatória.”¹¹

Para além dos efeitos de ser observada com demasiada frequência, Sontag levantava insistentemente a questão do que uma foto diz sobre o objeto que ela se propõe a mostrar. “Uma fotografia adequada do elemento está disponível”, registra sua ficha secreta do FBI.¹² Mas o que seria “uma fotografia adequada do elemento”, e adequada para quem? O que de fato aprendemos — sobre uma celebridade, sobre um parente morto — a partir de “um conjunto de fotografias”? Já no início de sua carreira, Sontag fazia essas perguntas com um ceticismo que muitas vezes soava desdenhoso. Uma imagem perverte a verdade, insistia, oferecendo uma falsa intimidade. O que, afinal, sabemos sobre Susan Sontag quando vemos o ícone *camp* “Susan Sontag”?

O abismo entre uma coisa e uma coisa *percebida* se acentuou na época de Sontag. Mas a existência desse abismo já havia sido observada por Platão. A busca por uma imagem que descrevesse sem alterar, de uma linguagem que definisse sem distorcer, consumiu a existência de filósofos: os judeus medievais, por exemplo, acreditavam que a dissociação entre sujeito e objeto, entre linguagem e significado, causava todos os males do mundo. Balzac encarou de maneira supersticiosa as câmeras quase tão logo elas foram inventadas, acreditando que elas despiam seus objetos, “exauriam

camadas do corpo”,¹³ como escreveu Sontag. Essa veemência sugere que o interesse do problema não era primordialmente intelectual.

As reações de Sontag a fotografias e metáforas, assim como as de Balzac, seriam altamente emocionais. Ler suas investigações sobre esses temas é se perguntar por que questões sobre a metáfora — a relação entre uma coisa e seu símbolo — tinham para ela uma importância tão visceral, por que a metáfora a preocupava tanto. Como a relação aparentemente abstrata entre epistemologia e ontologia acabou se tornando, para ela, uma questão de vida e morte?

“*Je rêve donc je suis.*”

Essa paráfrase de Descartes (“Sonho, logo existo”) é a primeira frase do primeiro romance de Sontag.¹⁴ Como frase de abertura, e a única numa língua estrangeira, ela se destaca por ser uma abertura estranha para um livro estranho. O protagonista de *O benfeitor*, Hippolyte, renunciou a todas as ambições normais — família e amizade, sexo e amor, dinheiro e carreira — para se dedicar a seus sonhos. Só seus sonhos são reais, mas ele é decisivamente contra a interpretação; e seus sonhos não são interessantes pelos motivos habituais, “para me compreender melhor, para conhecer meus verdadeiros sentimentos”, insiste ele. “Estou interessado em meus sonhos como... atos.”¹⁵

Assim definidos — puro estilo, zero substância —, os sonhos de Hippolyte são a essência do *camp*. E a rejeição de Sontag à “mera psicologia” é uma recusa das questões da conexão entre substância e estilo e, por analogia, da conexão entre corpo e mente — coisa e imagem — realidade e sonho — que ela mais tarde exploraria com tanto proveito. Em vez disso, desde o começo de sua carreira, ela alega que o sonho em si é a

única realidade. Nós *somos* nossos sonhos, como ela diz em sua primeiríssima frase: nosso imaginário, nossa mente, nossas metáforas.

A forma escolhida para expor essa tese revela as suas limitações. Sua definição é calculada quase perversamente para frustrar os objetivos do romance tradicional. Se não há nada que se possa aprender sobre essas pessoas por meio de incursões em seu subconsciente, então de que serve embarcar nelas? Hippolyte reconhece o problema, mas nos assegura que existe outro atrativo. Sua amante, que ele vende como escrava, “devia estar ciente da minha ausência de interesse romântico por ela”, escreve Hippolyte. “Mas eu queria muito que ela tivesse se dado conta de quão profundamente, embora de modo impessoal, eu a sentia como a encarnação do meu relacionamento apaixonado com meus sonhos.”¹⁶ Em outras palavras, o protagonista de Sontag está interessado em outra pessoa na medida em que ela encarna uma invenção de sua imaginação. É um modo de ver que remete à própria definição de *camp* pela autora: “ver o mundo como um fenômeno estético”.¹⁷

Mas o mundo não é um fenômeno estético. Há uma realidade para além do sonho. No início de sua carreira, Sontag descreveu seus próprios sentimentos ambíguos quanto à visão de mundo de Hippolyte. “Sinto-me fortemente atraída pelo *camp*”, disse ela, “e agredida quase na mesma medida.” Muito da sua vida posterior foi dedicada a insistir que existe um objeto real para além da palavra que o descreve, um corpo real para além da mente sonhadora, uma pessoa real para além da fotografia. Como ela escreveria décadas depois, um dos usos da literatura é nos tornar conscientes “de que outras pessoas, pessoas diferentes de nós, existem de verdade”.¹⁸

Outras pessoas existem de verdade.

É espantoso chegar a essa conclusão, é espantoso *precisar* chegar a essa conclusão. Para Sontag, a realidade — a coisa real, despida de metáfora — nunca foi de todo aceitável. Desde muito jovem, ela soube que a realidade era frustrantemente cruel, algo a ser evitado. Quando criança, ela esperava que sua mãe saísse de seu estupor alcoólico; esperava residir, não numa enfadonha rua suburbana, mas num mítico Parnaso. Com toda a força de sua mente, ela desejava abolir a dor, incluindo a realidade mais dolorosa de todas, a morte; primeiro a de seu pai, quando ela estava com cinco anos, e depois, com horríveis consequências, a dela mesma.

Num caderno de anotações dos anos 1970, ela mapeia “o tema obsessivo da falsa morte” em seus romances, filmes e contos. “Suponho que tudo isso provenha da minha reação à morte de meu pai”, ela registra. “Parecia tão irreal, eu não tinha prova alguma de sua morte, durante anos sonhei que ele aparecia um belo dia na porta da frente.”¹⁹ Em seguida, tendo anotado isso, ela exorta a si mesma, condescendente: “Vamos nos livrar desse tema”. Mas os hábitos da infância, não importa quão acuradamente sejam diagnosticados, são difíceis de romper.

Quando criança, ao se defrontar com uma realidade terrível, ela se refugiou na segurança de sua mente. Desde então, tentou, a vida toda, se arrastar de novo para fora. O atrito entre corpo e mente, bastante comum em muitas vidas, tornou-se para ela uma fricção sísmica. “Cabeça separada do corpo”, anuncia um esquema dos seus diários. Ela anotou que, se seu corpo fosse incapaz de dançar ou fazer amor, ela poderia pelo menos efetuar a função mental de conversar; e dividiu sua autoapresentação em “Não sou nada boa” e “Sou ótima” — sem nada entre os dois polos. De um lado, “impotente (quem diabos sou eu...) (me ajude...) (tenha paciência comigo...), sensação de ser uma fraude”. De outro, “convencida (desprezo intelectual pelos outros — impaciência)”.

Com aplicação característica, ela se empenhou para superar essa divisão. Há algo de olímpico em sua vida sexual, por exemplo, o esforço de emergir de sua cabeça e entrar no seu corpo. Quantas mulheres norte-americanas de sua geração tiveram amantes, do sexo masculino e feminino, tão numerosos, belos e proeminentes? Mas ao ler seus diários ou falar com seus amantes, saímos com a impressão de que sua vida sexual era frenética, sobredeterminada, o corpo como algo a ser ignorado como irreal ou um lugar de dor. “Sempre gostei de fazer de conta que meu corpo não está presente”, escreveu ela em seus diários, “e que eu faço todas essas coisas (cavalgar, fazer sexo) sem ele.”²⁰

Fazer de conta que seu corpo não estava presente também permitiu a Sontag negar outra realidade inescapável: a homossexualidade da qual ela sentia vergonha. A despeito de ocasionais amantes homens, o erotismo de Sontag se concentrou quase exclusivamente em mulheres, e sua frustração de toda a vida com sua inabilidade em pensar um modo de escapar da realidade dessa atração levou à incapacidade de ser honesta a esse respeito — seja em público, muito tempo depois que a homossexualidade deixou de ser motivo de escândalo, seja em particular, com muitas das pessoas mais próximas a ela. Não é coincidência que o tema preponderante em seus escritos sobre amor e sexo — bem como em seus próprios relacionamentos pessoais — tenha sido o sadomasoquismo.

Negar a realidade do corpo é também negar a morte com uma obstinação que tornou o próprio fim de Sontag desnecessariamente pavoroso. Ela acreditava — de forma literal — que uma mente aplicada poderia, no fim das contas, triunfar sobre a morte. Lamentava, segundo escreveu seu filho, por “aquela imortalidade química” que “ambos iríamos perder, ainda que provavelmente por muito pouco”.²¹ À medida que ela ficava mais velha e conseguia, repetidas vezes, vencer as probabilidades,

começou a ter esperança de que, em seu caso, as leis do organismo poderiam ser suspensas.

“Fazer de conta que meu corpo não está presente” trai uma obscura percepção de si, e lembrar a si própria que “outras pessoas existem de verdade” é revelar um medo mais paralisante: de que ela mesma não existia, de que seu eu era um bem tênue que podia ser extraviado, arrebatado, a qualquer momento. “É como se”, escreveu em desespero, “nenhum espelho que eu olhava devolvesse a imagem do meu corpo.”²²

“A meta de todo comentário sobre a arte agora”, insistiu Sontag num ensaio escrito na mesma época que *O benfeitor*, “deveria ser tornar obras de arte — e, por analogia, nossa própria experiência — mais real para nós, e não menos.”

Esse famoso ensaio, “Contra a interpretação”, denunciava a inflação de metáforas que interferiam na nossa experiência da arte. Cansada da mente (“interpretação”), Sontag tinha se tornado igualmente cética quanto ao corpo — o “conteúdo” — que a hiperatividade da mente obscurece. “É muito pequenino — o conteúdo é muito pequenino”, começa o ensaio, citando Willem de Kooning; e ao chegar ao final do ensaio, a noção do conteúdo já parece absurda. Como nos sonhos de Hippolyte, não sobra nada ali: o niilismo que, na definição de Sontag, é a essência do *camp*.

“Contra a interpretação” trai o temor de Sontag de que a arte, “e, por analogia, nossa própria experiência”, não seja inteiramente real; ou que a arte, como nós próprios, demande alguma ajuda exterior para se tornar real. “O que é importante agora”, insiste ela, “é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais.” Presumindo um corpo entorpecido, desesperado por estímulo, Sontag suspeita que a arte possa ser o meio de supri-lo; mas o que, sem

“conteúdo”, é arte? O que deveria nos fazer ver, ouvir ou sentir? Talvez, diz ela, nada mais do que sua forma — embora acrescente, um tanto desconsolada, que a distinção entre forma e conteúdo é, “em última instância, uma ilusão”.

Sontag dedicou tanto da sua vida à “interpretação” que é difícil saber até que ponto ela acreditava nisso. Seria o mundo todo um palco, e a vida não mais do que um sonho? Não haveria distinção entre forma e conteúdo, corpo e mente, uma pessoa e uma fotografia de uma pessoa, a doença e suas metáforas?

Um fraco pelo brilho retórico levou Sontag a fazer declarações cujo fraseado poderia banalizar questões profundas sobre “a irrealidade e o caráter remoto do real”.²³ Mas a tensão entre esses pretensos opostos lhe forneceu o grande tema de sua vida. “O *camp* que apaga o conteúdo” era uma ideia que ela só poderia ter defendido pela metade.²⁴ “Sinto-me fortemente atraída pelo *camp*”, escreveu ela, “e agredida quase na mesma medida.” Por quatro décadas depois da publicação de *O benfeitor* e de “Contra a interpretação”, ela oscilou entre os extremos de uma visão sempre dividida, viajando de um mundo de sonho em direção ao que quer que ela pudesse chamar de realidade — já que sua opinião variava drasticamente.

Um dos trunfos de Susan Sontag era que qualquer coisa que os outros pudessem dizer sobre ela era dita, antes e melhor, por Susan Sontag. Seus diários traem uma misteriosa compreensão de seu caráter, uma autoconsciência — no entanto, declinante à medida que envelhecia — que servia de âncora a uma vida caótica. “Sua cabeça e seu corpo não parecem conectados”, observou um amigo nos anos 1970. Sontag respondeu: “É a

história da minha vida”.²⁵ Ela começou a se aperfeiçoar: “Só estou interessada em gente engajada num projeto de autotransformação”.²⁶

Embora o esforço lhe resultasse extenuante, ela passou a se empenhar vigorosamente para escapar do mundo de fantasia. Baniria qualquer coisa que obscurecesse sua percepção da realidade. Se as metáforas e a linguagem atrapalhassem, ela as expulsaria, como Platão ao excluir poetas da sua utopia. Livro após livro, de *Sobre fotografia* a *Doença como metáfora*, *Aids e suas metáforas* e *Diante da dor dos outros*, ela se afastou de seus escritos “*camp*” dos primeiros tempos. Em vez de insistir que o sonho era tudo o que havia de verdadeiro, passou a perguntar como contemplar até mesmo as realidades mais medonhas, aquelas da doença, da guerra e da morte.

Sua sede de realidade a conduziu a extremos perigosos. Quando, nos anos 1990, a necessidade de “*ver mais, ouvir mais, sentir mais*” a levou à Sarajevo sitiada, admirou-se do fato de não haver outros escritores se dispondo a uma jornada que, segundo sua descrição, era “um pouco como poderia ter sido visitar o gueto de Varsóvia no final de 1942”.²⁷ Os bósnios sitiados ficaram agradecidos, mas se perguntavam o que levaria alguém a querer participar de seu sofrimento. “Qual era a motivação dela?”, um ator se perguntou,²⁸ duas décadas depois, em meio a outro horror. “Como eu poderia, agora, ir para a Síria? O que a gente precisa ter dentro de si para ir agora à Síria e compartilhar a dor deles?”

Mas Sontag não estava mais se forçando a olhar a realidade cara a cara. Ela não estava meramente denunciando o racismo que a horrorizara desde que viu as fotos dos campos de concentração nazistas. Ela foi a Sarajevo para provar sua convicção de toda vida de que a cultura era algo pelo qual valia a pena morrer. Essa crença empurrou-a para a frente durante uma infância infeliz, quando livros, filmes e música lhe ofereciam uma ideia de

uma existência mais rica e a ajudavam a atravessar uma vida difícil. E por ter empenhado sua vida a essa ideia, ficou famosa como uma barreira feita de uma mulher só, resistindo contra marés implacáveis de poluição estética e moral.

Como todas as metáforas, essa também era imperfeita. Muitos que se depararam com a mulher de carne e osso ficaram desapontados ao descobrir uma realidade muito aquém do mito glorioso. A decepção com sua pessoa, na verdade, é um tema notório nas memórias alheias de Sontag, para não falar em seus próprios escritos privados. Mas o mito, talvez a criação mais duradoura de Sontag, inspirou pessoas em todos os continentes, as quais sentiam que os princípios em que ela insistia com tanta paixão eram precisamente aqueles que elevavam a vida acima de suas realidades mais enfadonhas ou amargas. “*Je rêve donc je suis*” não era, na época em que ela chegou a Sarajevo, um chavão decadente. Era um reconhecimento de que a verdade de imagens e símbolos — a verdade dos sonhos — é a verdade da arte; de que a arte não está separada da vida, mas é a sua forma mais elevada; de que a metáfora, como a dramatização do genocídio armênio da qual sua mãe participou, podia tornar a realidade visível àqueles que não podiam vê-la por conta própria.

E assim, em seus anos finais, Sontag levou metáforas a Sarajevo. Levou a personagem de Susan Sontag, símbolo de arte e civilização. E levou as personagens de Samuel Beckett, à espera, como os bósnios, de uma salvação que nunca ia chegar. Se os sarajevianos precisavam de comida, de aquecimento e de uma Força Aérea amiga, precisavam também do que Susan lhes deu. Muitos estrangeiros opinaram que era frívolo dirigir uma peça numa zona de guerra. A isso, uma amiga bósnia, uma das muitas pessoas que a amavam, responde que ela é lembrada exatamente porque sua contribuição foi tão oblíqua. “Não havia nada direto nas emoções das

peessoas. Precisávamos disso”, disse ela, a respeito da montagem de Sontag de *Esperando Godot*. “Era cheia de metáforas.”²⁹



PARTE I

1. A rainha da negação

Susan Sontag guardou até a morte dois filmes domésticos feitos com uma tecnologia tão obsoleta que ela nunca conseguiu vê-los. Talismãs tratados ainda assim com carinho, eles continham as únicas imagens em movimento de seus pais juntos: quando eram jovens, embarcando em uma vida aventureira.¹

As imagens tremidas mostram Beijing: pagodes e lojas, riquixás e camelos, bicicletas e bondes. Mostram rapidamente um grupo de ocidentais em pé diante de uma cerca de arame farpado do outro lado da qual se vê uma aglomeração de chineses curiosos. E então, por alguns segundos, aparece Mildred Rosenblatt, tão parecida com sua filha que não admira que, tempos depois, as duas fossem confundidas com irmãs. Seu belo marido, Jack, aparece por alguns segundos, tão pouco iluminado que mal dá para ver algo além do contraste que ele forma — alto, branco, em roupas estrangeiras — com os espectadores chineses.

As imagens foram feitas por volta de 1926, quando Mildred tinha vinte anos. O segundo filme, uns cinco anos mais tarde. Começa num trem na Europa e depois passa para o convés superior de um navio. Ali, um grupo de passageiros — Jack, Mildred e outro casal — está arremessando uma argola por cima de uma rede, aos risos. Mildred traja um vestido branco de verão e uma boina, com um sorriso amplo e conversando com quem está atrás da câmera. Um jogo de *shuffleboard* começa, e mais ou menos na metade do filme o esbelto e desajeitado Jack aparece vestido de terno de três peças e também de boina. Ele e o outro homem competem vigorosamente, e em seguida seus amigos começam a fazer

caretas e micagens, enquanto Mildred se apoia num batente de porta, quase sem fôlego de tanto rir. Juntos, os dois filmes não duram mais do que seis minutos.

Mildred Jacobson nasceu em Newark, em Nova Jersey, em 25 de março de 1906. Embora seus pais, Sarah Leah e Charles Jacobson, tivessem nascido na Polônia ocupada pelos russos, ambos chegaram aos Estados Unidos ainda crianças: Sarah Leah em 1894, aos sete anos, e Charles no ano anterior, aos nove anos. De modo pouco comum para judeus naquela época de imigração em massa, os pais de Mildred falavam inglês sem sotaque. E — algo irônico para a escritora norte-americana mais europeizada de sua geração — sua neta foi talvez a única escritora judia importante dessa mesma geração sem conexão alguma com a Europa, sem experiência alguma do passado de imigração que definiu tantos de seus colegas escritores.

Embora tenha nascido em Nova Jersey, Mildred cresceu do outro lado do continente, na Califórnia. Quando os Jacobson se mudaram para Boyle Heights, um bairro judeu a leste do centro, Los Angeles era uma cidade prestes a se tornar uma metrópole. O primeiro filme de Hollywood foi feito em 1911, mais ou menos na época em que os Jacobson chegaram. Oito anos depois, quando Mildred e Sarah Leah apareceram em *Leilão de almas*, a cidade já abrigava uma indústria de grande escala. A nascente colônia cinematográfica atraía o submundo: Mildred adorava contar às pessoas que tinha estudado com o notório gangster Mickey Cohen, um dos primeiros chefões de Las Vegas na época da Lei Seca.² Também atraía — e exalava — glamour: Mildred sempre impressionaria as pessoas como uma mulher bela, vaidosa e sofisticada de um jeito hollywoodiano. Susan a comparou uma vez com Joan Crawford; outros associariam a própria Susan com a mesma diva.³

“Ela estava sempre maquiada”, disse Paul Brown, que conheceu Mildred em Honolulu. Naquela cidade de hippies e surfistas, onde passou a última parte da sua vida, ela se destacava. “Seu cabelo estava sempre bem penteado. Sempre. Como uma princesa judia de Nova York que vestia roupas Chanel e era

magérrima.” Ela conservou seus maneirismos hollywoodianos por toda a vida. Atendia ao telefone com um gutural “Yeeeeees?” e proibia as filhas de ultrapassar o capacho da sala de estar até que fossem expressamente chamadas por um gesto de sua mão bem cuidada.⁴ “Mildred tinha “aquela postura superior, de membro da realeza”, disse Paul Brown, que constatou a dificuldade dela em lidar com o mundo real. “Como alguém que não sabe como encontrar o interruptor de luz.”⁵

Quando partiu de navio para a China, a linda Mildred parecia se encaminhar para um destino deslumbrante. Seu companheiro a bordo era Jack Rosenblatt, que ela conhecera quando trabalhava como babá no Grossinger’s. Era um dos gigantescos resorts de verão nas montanhas Catskills, os “Alpes judaicos”. Para uma garota de classe média como Mildred, o Grossinger’s era um trabalho de verão. Para alguém como Jack, era um degrau a mais na escala social.

Como milhares de imigrantes pobres, os pais de Jack, Samuel e Gussie, tinham se espremido no Lower East Side de Manhattan, então talvez o mais famigerado bairro marginal dos Estados Unidos. Nascidos em Krzywcz, na Galícia, uma parte da Polónia submetida à Áustria, os Rosenblatt eram marcadamente mais plebeus que os Jacobson, que eram “classe média de bairro bom” e “não se pareciam nem um pouco com judeus de primeira geração”, conforme Susan contou certa vez numa entrevista.⁶ Na intimidade, ela dizia que a família de seu pai era “terrivelmente vulgar”.⁷

Talvez a desconsideração de Samuel e Gussie pela educação fizesse sua neta menosprezá-los. Nascido em Nova York em 1º de fevereiro de 1905, Jack chegou apenas à quarta série. Largou a escola aos dez anos e foi trabalhar como garoto de entregas no distrito das peles, no West Side de Manhattan, onde sua energia e sua inteligência logo foram notadas. Possuía uma memória fotográfica infalível: a memória de sua filha seria igualmente excepcional.⁸ Ao promovê-lo do setor de entregas, seus superiores o embarcaram para a China, quando tinha apenas dezesseis anos. Lá, ele enfrentou o deserto de Gobi montado num camelo,

comprou peles de nômades mongóis⁹ e acabou montando seu próprio negócio, a Empresa de Peles Kung Chen, com escritórios em Nova York e Tientsin (hoje Tianjin). Era o começo de uma vida movimentada: nos oito anos em que foram casados, Jack e Mildred ergueram um próspero negócio internacional, foram à China em várias ocasiões, viajaram a Bermudas, Cuba, Havaí e Europa, mudaram de casa pelo menos três vezes e tiveram tempo de ter duas filhas.

Quando Susan Lee Rosenblatt veio ao mundo, em 16 de janeiro de 1933, o casal estava morando num elegante prédio novo na rua 86 Oeste, em Manhattan. Naquele verão, a família se mudou para Huntington, em Long Island; e por volta da época em que Judith nasceu, em 1936, eles estavam instalados num subúrbio idílico em Great Neck, também em Long Island. Trata-se do bairro imortalizado como West Egg em *O grande Gatsby*, e a chegada de Jack Rosenblatt ali era o testemunho do sucesso de alguém vindo da margem. Em termos de classe social, Great Neck estava tão distante das oficinas mambembes e dos cortiços do Lower East Side quanto da China. Era o tipo de ascensão que poderia ter custado toda uma vida de trabalho árduo. Jack Rosenblatt a alcançou aos 25 anos.

Um progresso tão rápido só poderia ter sido conquistado por um homem obstinado; e Jack sabia que precisava se apressar. Quando tinha dezoito anos, dois anos depois de sua primeira viagem à China, teve seu primeiro acesso de tuberculose. Em termos literários, como escreveu Susan mais tarde, aquela era “uma doença que tendia a atacar os hipersensíveis, os talentosos, os passionais”.¹⁰ Em termos não literários, encheria os pulmões de líquido e o afogaria.

A julgar pelas aparências, o homem que Mildred conheceu no Grossinger’s era vigoroso e atlético, rico e prestes a ficar mais rico. Mas as manchas no pulmão dele a fizeram hesitar; na verdade, a mãe dele o levara ao Grossinger’s com a esperança de que o ar do campo pudesse lhe trazer alívio.¹¹ Mildred se deu conta de que sua vida em comum com ele poderia não ser muito longa. Talvez tenha se convencido de que a infecção poderia não evoluir até a tuberculose estar

plenamente desenvolvida: o bacilo podia permanecer inofensivo durante anos. Mas não havia, na época, nenhum tratamento. (A penicilina, descoberta em 1928, só seria amplamente acessível depois da Segunda Guerra Mundial.) Porém Mildred estava perdidamente apaixonada por Jack. Em 1930, casaram-se e foram para a China, montando uma empresa em Tientsin.

Grande porto mais próximo a Beijing, Tientsin, hoje em geral grafado Tianjin, era uma das “portas de entrada” impostas à China depois de sua derrota nas Guerras do Ópio. Ali, comerciantes estrangeiros podiam operar fora das restrições impostas pela lei chinesa; para eles, escreveu Susan, isso significou “um espaço fechado, cercado por arame farpado; todos os que viviam ali tinham que mostrar um passe para entrar e sair, e os únicos chineses presentes eram serviçais domésticos”.¹²

Esses serviçais tinham sempre destaque nas lembranças que Mildred tinha da China. Enquanto o país era devorado pela invasão japonesa e pela guerra civil, os recém-casados Rosenblatt desfrutavam de uma época de ouro. “Ela adorava o estilo de vida”, rememorou seu amigo Paul Brown. “Os serviçais. Ter alguém para cozinhar e servir. Só viver daquele jeito, com aquelas roupas e objetos lindos, com as festas da embaixada.”¹³ Pelo resto da vida, Mildred distribuiria bugigangas chinesas a amigos escolhidos. “Ela tinha algumas coisas que eram simplesmente espantosas”, disse Brown. “Lindas coisinhas chinesas feitas por mãozinhas chinesas.” Mas as lembranças românticas dela não eram do gosto de todos: “Mesmo quando criança”, escreveu sua filha Judith, “eu ficava enfasiada com suas histórias de toda aquela gente que a servia deste ou daquele jeito na China”.¹⁴

Não se sabe ao certo quanto tempo os Rosenblatt ficaram de fato na China. Eles não podem ter vivido lá o tempo todo. Tientsin fica tão longe de Nova York que, quando Jack voltou em 1924, a travessia de Xangai a Seattle levou dezesseis dias; a viagem toda demorou quase um mês. Registros alfandegários os mostram entrando em Nova York em quase todos os anos do seu casamento, às vezes provenientes de destinos litorâneos onde teriam passado férias.¹⁵ Teria sido difícil viajar à China uma vez por ano. Era uma viagem extenuante, mesmo

para pessoas com boa saúde — que dirá para Jack, com seus pulmões doentes, e também para Mildred, que empreendeu duas vezes a jornada quando estava grávida.

Mas foi a China que ocupou para sempre a imaginação de Mildred. A casa em Great Neck, onde Susan passou sua primeira infância, estava repleta de memorabilia chinesa. “Na China, os colonialistas acabavam por preferir a cultura chinesa à sua própria”, escreveu ela. “Suas casas se tornavam pequenos museus de arte chinesa.”¹⁶ Essa decoração interior se converteu em outra herança ambígua. “A China estava em toda parte da casa”, escreveu Judith. “Era o modo de a nossa mãe menosprezar o presente, com lembranças de seu passado ‘glorioso’.”¹⁷

A energia de Jack se manifestava também em outro setor. Susan se lembrava de uma amante,¹⁸ e Judith o descreve como “um playboy”.¹⁹ Talvez isso também fosse reflexo de sua atormentada consciência de que seu tempo era curto: determinado, como faria também sua filha Susan, a tirar o melhor proveito dele. Mildred sabia? É difícil imaginar que as meninas tivessem ficado sabendo por alguma outra fonte. Ela se importava? O sexo, como sua carreira posterior demonstrou, não estava entre seus interesses. Como muitas pessoas que perdem os pais na infância, Mildred queria que cuidassem dela; não é por acaso que a lembrança da China que mais estimava fossem os serviços. E Jack Rosenblatt cuidava bem dela.

Ela própria estava menos interessada em — ou capacitada para — cuidar dos outros. Junto com sua mobília elegante, ela importou da China preceitos de maternidade que reforçaram sua inclinação natural a manter as crianças fora de seu campo de visão. “Na China, as crianças não quebram coisas”, dizia, em tom de aprovação. “Na China, as crianças não falam.”²⁰ Chinesas ou não, essas ideias refletiam a mentalidade de uma mulher que não era de modo algum maternal, uma mulher que não estava disposta a trocar a vida aventureira que tinha com o

marido pela chatice da criação dos filhos. “Nossa mãe”, disse Judith, “nunca soube de verdade como ser uma mãe.”²¹

Quando a condição de mãe se tornava uma incumbência desagradável, Mildred simplesmente navegava para longe. “De algum modo divulgou-se o mito de que eram parentes” que cuidavam das meninas, disse Judith, quando Jack e Mildred estavam no exterior. Mas “os parentes todos tinham seus próprios problemas”. E assim, desde uma idade muito precoce, as meninas foram largadas em Long Island com sua babá Rose McNulty, uma “elefanta sardenta” de ascendência irlandesa-alemã, e uma cozinheira negra chamada Nellie. Essas mulheres serviram de mães para Susan e Judith. Mas uma criança quer sua mãe, e embora ela raras vezes falasse da sua publicamente, os diários de Sontag revelam certa fascinação por Mildred.

Quando criança, Susan a via como uma heroína romântica. “Eu copiava coisas de *Little Lord Fauntleroy* [O pequeno lorde]”, escreveu ela, “que li quando tinha oito ou nove anos, como o fato de chamá-la de ‘Querida’.”²² Suas cartas soam mais como as de um pai ou mãe preocupado, ou de um cônjuge apaixonado, do que como as de uma jovem filha. ““Querida””, escreveu quando tinha 23 anos, “perdoe se abrevio esta carta porque é tarde (3 da madrugada) + meus olhos estão lacrimejando um pouco. Fique bem + se cuide + tudo de bom. Sou louca por você + sinto sua falta.”²³

“Ela estava claramente apaixonada pela mãe”, disse a primeira namorada de Susan, Harriet Sohmers, que conheceu Mildred naquela época. “Ela sempre a criticava por ser tão cruel, por ser tão egoísta, por ser tão vaidosa, mas era como um amante falando sobre uma pessoa pela qual estava apaixonado.”²⁴

A vaidade de Mildred, sua atenção ao penteado, à maquiagem e às roupas, tinha um paralelo psicológico também: ela embelezava as realidades horríveis com tanta insistência que sua filha Judith a descreveu como “a rainha da negação”.²⁵ Susan não raro se sentia frustrada pela determinação de sua mãe em

se esquivar de temas desagradáveis, e certo ano, depois de telefonar à mãe para cumprimentá-la pelo aniversário, anotou a seguinte conversa:

M: (menção a sua recente biópsia do cólon — negativa) ...

E: Por que você não me contou nada disso?

M: Você sabe, não gosto de detalhes.²⁶

Ela só contou às filhas que iria se casar de novo depois da cerimônia. Não contou a Susan quando o avô desta morreu, dizendo apenas: “Acho que ele não gostava da ideia de se tornar bisavô”.²⁷ (Susan estava grávida.) Não contou a Susan quando o pai desta morreu — e, quando o fez, mentiu tanto sobre a causa da morte como sobre o local onde foi enterrado. (Décadas depois, ao tentar encontrar o túmulo dele, ela se frustrou por conta da informação errada.)

Outro exemplo dessa tendência a não se prender a detalhes vem de um texto autobiográfico que Susan escreveu quando jovem — o único traço de ficção aqui são os nomes ligeiramente modificados.

Uma noite, quando Ruth estava com três anos de idade, seus convidados se divertindo e seu marido muito mais amável que de costume, a sra. Nathanson sentiu as primeiras contrações de sua segunda gravidez. Ela tomou mais um drinque. Uma hora depois, entrou na cozinha onde Mary, que estava ajudando a servir, ocupava-se de alguma tarefa, e pediu-lhe que abrisse os fechos do caro vestido de grávida que ela estava usando. Sons de risadas e de vidro se quebrando chegavam da sala, quando a sra. Nathanson caiu de joelhos e gemeu.

Não incomode ninguém.

Joan nasceu duas horas depois.

Em vez de considerar a omissão de detalhes como mentiras, Mildred a via como cortesia, como tato: uma consideração que estendia aos outros e esperava que estendessem a ela. “Mintam para mim, sou fraca”, Susan a imaginava dizendo. Ela era, insistia, frágil demais para a verdade, e acreditava que

“honestidade é igual a crueldade”. Uma vez, quando Susan atacou Judith por falar honestamente com sua mãe, Mildred apoiou a repreensão: “Exatamente”, disse ela.²⁸

“Susan passou uma enorme parte da sua vida tentando compreender nossa mãe”, acreditava Judith.²⁹ Susan percebia como a superficialidade de Mildred moldava sua própria personalidade: “Tendo nascido de M., crescido com ela — com sua absorção pela superfície —, eu mergulhei direto na vida interior”.³⁰ Mas ela não via como a superficialidade de Mildred tinha, ela mesma, sido moldada: como e por que ela se tornara a “rainha da negação”.

Uma rápida espiada nos anos de juventude de Mildred revela uma série de reveses que teriam abalado até mesmo uma personalidade muito mais forte. Tinha apenas catorze anos quando Sarah Leah morreu envenenada por ptomaína. Pelo resto da vida, Mildred falou “muito raramente” de Sarah Leah, mas suas filhas suspeitavam que a ferida era profunda. Judith se lembrava de ter ido com Mildred ver o “lindo chalezinho” em Boyle Heights onde ela havia morado antes da morte da mãe: Mildred chorou aos soluços ao descobrir que a casa, bem como todo o bairro, estava arruinada.

Susan recordava uma viagem que Mildred fez saindo da China através da União Soviética, então governada por Stálin. Ela quis descer do trem quando chegou ao local de nascimento da sua mãe. Mas nos anos 1930, as portas dos vagões reservados para estrangeiros eram lacradas.

— O trem permaneceu várias horas na estação.

— Velhas mulheres batiam nos vidros gelados da janela, esperando vender *kvass* morno e laranjas.

— M. chorou.

— Ela queria sentir sob os pés o chão do lugar distante onde sua mãe nascera. Só uma vez.

— Não teve permissão. (Seria presa, foi advertida, se pedisse mais uma vez para descer do trem por um minuto.)

— Ela chorou.

— Ela não me contou que tinha chorado, mas sei que chorou. Eu a vi.³¹

Mildred tinha outro motivo para chorar naquele trem. Em 19 de novembro de 1938, no Hospital Germano-Americano em Tientsin, Jack Rosenblatt havia sucumbido à doença que o espreitara por quase metade da vida. Como Sarah Leah, ele tinha 33 anos.

Em vez de cruzar o Pacífico de navio, Mildred maquinou um itinerário quase perversamente complexo. Enfiando a mobília de toda uma casa num trem, ela se enfiou direto na Manchúria, o Estado fantoche a partir do qual os japoneses estavam invadindo a China, e atravessou a União Soviética e toda a Europa antes de embarcar num navio para Nova York. Foi nessa viagem que ela prestou sua única visita ao local de nascimento da sua mãe, no Leste da Polônia.

“Ela trouxe toda aquela tralha de volta com ela”, disse Judith. Aquela bagagem incluía os restos mortais de Jack Rosenblatt, que foi enterrado no Queens quando ela voltou. Em Nova York, Mildred parecia estar totalmente perdida. “Tentei esconder meus sentimentos quando voltei da China”, confessou, ao ser questionada por Susan. “Foi o modo como meu pai me educou. A morte da tia Ann, ele não me contou.”³² Susan e Judith não tiveram permissão para comparecer ao funeral; ele aconteceu meses antes de Mildred conseguir contar a elas que o pai tinha morrido. Depois de finalmente contar a Susan, mandou a menina, então na primeira série, “brincar lá fora”.³³

Em *Doença como metáfora*, a investigação de Susan sobre as mentiras que cercam uma doença, ela cita Kafka: “Quando se conversa a respeito de tuberculose [...], todos recaem num modo de falar acanhado, evasivo, de olhos vidrados”.³⁴ A doença era, como o câncer e depois a aids, uma enfermidade vexaminosa, e Mildred contou a Susan que seu pai tinha morrido de pneumonia.³⁵ Conforme Susan foi crescendo, Mildred não teve nenhuma pressa de completar os “detalhes”, e fez o possível para apagar a memória do marido. Como resultado, Susan não sabia quase nada sobre Jack Rosenblatt: “Não sei sequer como era a sua caligrafia”, escreveu ela trinta anos depois. “Nem mesmo

sua assinatura.”³⁶ Nos anos 1970, preparando-se para visitar a China pela primeira vez, Susan rascunhou algumas anotações sobre seu pai. Nelas, uma mulher dedicada aos fatos errou a data de nascimento dele por mais de um ano.³⁷

Mildred tinha 32 anos quando Jack morreu. Viúva, ela voltou à vida de dona de casa norte-americana de classe média que até então parecera determinada a evitar. Mas nunca se queixaria. Em vez disso, no meio século seguinte, ela apresentaria ao mundo um rosto amável, retirando-se da sala quando as coisas azedavam, medicando em segredo sua tristeza com vodca e comprimidos. Não admira que a China, onde ela vivera a grande aventura da sua vida, a obcecasse para sempre dali em diante.

Obcecou sua filha também. Muito mais que a França, com cuja cultura ela mais tarde seria identificada, a China foi o lugar das primeiras e mais potentes fantasias geográficas de Susan. A China era uma “paisagem de jade, teca, bambu, cachorro frito”.³⁸ Foi também a possibilidade de uma outra origem, uma outra vida: “Ir à China é como nascer de novo?”.³⁹ A China exerceu uma fascinação poderosa em Susan e Judith, que, embora nascidas em Manhattan, mentiam para impressionar seus colegas de classe: “Eu sabia que estava mentindo quando dizia na escola que tinha nascido lá”, escreveu Susan, “mas, sendo somente uma pequena porção de uma mentira tão maior e mais abrangente, a minha era perfeitamente perdoável. Contada a serviço de uma mentira maior, a minha se tornou uma espécie de verdade”.⁴⁰

Ela não diz qual era essa mentira maior. Mas suas histórias sobre a China foram sua primeira ficção, que ela retomou repetidas vezes. No início dos anos 1970, durante sua abortada carreira de cineasta, ela esboçou um roteiro protagonizado por um próspero casal na concessão britânica de Tientsin. O pai tuberculoso “ama o jogo de ganhar dinheiro”, embora seu “passado humilde” lhe dê um “sentimento de inferioridade social”. O casal era adulado por serviçais e protegido por arame farpado de uma China desagradável onde as pessoas

urinavam nas ruas. “Esposa: louca”, escreve Susan sobre a mãe. Na página seguinte ela pergunta: “E a Mildred (pobre Mildred), maluquinha de pedra?”.⁴¹

O que restava daquela época, e de Jack Rosenblatt, era um par de rolos de filme impossíveis de assistir e a “série de fotografias” que mostravam o pai de Susan vivo. Mas ela não tinha nada que a ajudasse a imaginá-lo morto. Sem fatos — uma data, uma causa da morte, um funeral, um túmulo ou um sentimento visível qualquer —, Susan “não acreditava de verdade” que ele não existia mais.⁴² “Parecia tão irreal. Eu não tinha prova alguma de que ele estava morto, durante anos sonhei que ele apareceria um dia na porta da frente.” Essa fantasia evoluiu para o “tema da falsa morte” que ela descobriu em sua própria obra, uma recorrência de milagres e da “*Jack-in-the-box* [espécie de assombração] de uma pessoa por outra”.⁴³

Será que a palavra “Jack” pode ser considerada uma coincidência? Aquela “dor inacabada”⁴⁴ a perseguiu para sempre desde então, figurando repetidamente, escreveu seu filho, “nas conversas consigo mesma de seus últimos dias”.⁴⁵

2. A mentira suprema

Em 1949, pouco depois de Susan entrar na Universidade de Chicago, ela estava conversando com um grupo de colegas calouros no refeitório. Uma das estudantes, Martha Edelheit, mencionou que, durante a sua infância, o acampamento de férias a salvara da “loucura total”. “O acampamento”, replicou Susan, “foi a pior coisa que me aconteceu.” Martie passou a descrever a instituição progressista que ela frequentara nos montes Poconos, na Pensilvânia, o Acampamento Arrowhead: “Foi justamente para esse que me mandaram!”, exclamou Susan. “Eu fugi de lá.”

Martie ficou espantada ao se dar conta de quem estava sentada à sua frente: a garota que fugira do Acampamento Arrowhead tinha se tornado um mito na sua infância. Na época, Martie tinha sete anos e Susan, seis. “O acampamento todo foi acordado no meio da noite porque aquela menina tinha sumido”, recordava Martie. A polícia montada foi chamada. “Foi aterrorizante.” Agora, tantos anos depois, aquela menina lendária ressurgia de forma inesperada. “Ela odiou aquilo”, lembrava-se Martie. “Simplesmente odiou. Não queria estar lá. Ninguém a ouvia.”

Essa fuga era uma resposta a dois traumas insuportáveis: a morte do pai — no verão de 1939, será que Mildred já tinha lhe contado? — e a falta que sentia da mãe ausente. “Eu sempre tentava atrair sua atenção”, disse

ela sobre a mãe, “sempre fazia alguma coisa para chamar sua atenção, para obter seu amor”.¹ No entanto, “sua mãe a jogou naquele acampamento para poder fazer seja lá o que precisava fazer”, disse Martie.²

Para uma viúva recente que acabara de atravessar metade do planeta, a necessidade de uma pausa era compreensível. Mas Mildred vinha deixando Susan de lado quase desde o momento em que ela nascera. O medo do abandono — e seu corolário, o impulso para abandonar aqueles que ela temia que estivessem prestes a abandoná-la — tornou-se uma marca registrada da personalidade de Susan.

Mildred teve que se adaptar a circunstâncias drasticamente diferentes. Tinha dinheiro. A empresa de peles Kung Chen ainda lhe garantia uma renda mensal de pelo menos quinhentos dólares, o equivalente a mais de 8 mil dólares em 2018. Mas a firma sofria nas mãos do irmão mais novo de Jack, Aaron, que tinha na família uma reputação de incompetência. A guerra também cobrou seu preço. Depois de alguns anos, a renda começou a minguar.³

Mildred não ficou despossuída, mas a morte de seu marido significou menos possibilidades de escape. Ela parecia estar sempre tentando encontrar uma nova vida, em movimento incessante. Vendeu a casa em Great Neck e mudou-se para Verona, em Nova Jersey, onde viveu por pouco tempo perto do pai, em Montclair — talvez perto demais, já que não demorou a escapar para Miami Beach, onde ela e as filhas passaram o ano de 1939-40. Não muito tempo depois, ela voltou para o Norte, para Woodmere, em Long Island. Um ano mais tarde, em 1941, mudou-se para Forest Hills, no Queens, onde permaneceu até atravessar o continente, em 1943, até o refúgio no deserto de Tucson. Ela ficaria no Oeste, onde tinha crescido, pelo resto da vida.

Essa itinerância — que marcou também a vida da filha — teve uma contrapartida química devastadora. Enquanto pranteava a morte do marido e tentava encontrar uma nova vida para si, Mildred tinha sucumbido ao alcoolismo. Ela nunca mencionou o problema a Susan nem, ao que parece, a nenhuma outra pessoa; cuidadosa como sempre em manter as aparências, ela esvaziava em pequenos goles um grande copo de vodca e perguntava às visitas: “Querem um copo d’água?”.⁴ Incapaz de lidar com o mundo, passava boa parte do seu tempo estendida inerte em seu quarto, deixando a gestão da casa, incluindo suas filhas, a cargo de Nellie e Rosie.

“Minha experiência mais profunda é de indiferença”, escreveu Susan anos mais tarde, “e não de desprezo.”⁵ A indolente Mildred parecia só despertar para a vida quando havia um homem por perto: “Tínhamos uma porção de tios”, relembrou Judith.⁶ “Nem sempre sabíamos seus nomes... Um deles era chamado de ‘Titio’”.⁷ Mas quando não havia homem algum, recorda um dos amigos de Susan, “a mãe literalmente se retirava para sua cama e dizia a Susan: ‘Oh, meu Deus, minha preciosa, eu não poderia passar um dia sem você’”.⁸

Quando um “tio” estava presente, ou quando Mildred não podia ser perturbada, ela se desligava. “M. não me respondia quando eu era criança”, escreveu Susan em seus diários. “O pior castigo — e a frustração suprema. Ela estava sempre ‘desligada’ — mesmo quando não estava zangada. (A bebida como sintoma disso.) Mas eu continuava tentando.”⁹

Mildred pode não ter sabido ser mãe. Mas, com sua beleza e sua devoção às aparências, ela sabia como atrair o olhar dos homens, e engajou suas filhas na causa. Deleitava-se quando as pessoas tomavam Susan e ela própria como irmãs — acolhia Susan e Judith quando a faziam parecer mais jovem, rechaçava-as quando a “datavam”.¹⁰

Ainda muito jovem, a garota precoce descobriu como fazer Mildred lhe dar atenção. “Uma coisa que eu sentia que agradava minha mãe era uma admiração erótica”, escreveu Susan. “Ela brincava de flertar comigo, me excitando; eu brincava de ficar excitada (e era mesmo excitada por ela também).”¹¹ Toda vez que não havia nenhum “tio” por perto, Susan desempenhava o papel. “Não me deixe”, Mildred lhe implorava. “Você precisa segurar a minha mão. Tenho medo do escuro. Preciso de você aqui. Meu amor, meu tesouro.”¹² Além de mãe da sua mãe, ela também se tornou marido de Mildred, obrigada a competir com os pretendentes que enxameavam em torno da jovem e linda viúva. Ao flertar, escreveu ela, “eu de algum modo triunfava sobre os namorados em segundo plano, que reivindicavam o tempo dela, se não seus sentimentos mais profundos (como ela repetidamente me dizia). Ela era ‘feminina’ comigo; eu representava o rapaz tímido que a adorava. Eu era delicada; os namorados eram brancos. Eu estava apaixonada por ela; e também representava estar apaixonada por ela”.¹³ Sempre que as coisas iam mal com os homens, Mildred contava com Susan.

Sua mãe atribuía “poderes mágicos” a ela, escreveu Susan, “com o entendimento de que, se eu os retirasse, ela morreria”.¹⁴ Ela oprimia a filha com essa responsabilidade terrível; mas, em outra prefiguração dos relacionamentos subsequentes de Susan, Mildred também manipulava a ameaça de abandono, empurrando a filha para o lado quando alguém mais importante aparecia. Susan vivia “em constante terror de que ela se afastasse de modo repentino e arbitrário”.¹⁵ Com Mildred, Susan aprendeu a instigar fascinação erótica ao sonegar periodicamente sua atenção.

Essa foi a “experiência mais profunda” de Susan, segundo ela própria. Criou uma dinâmica sadomasoquista que se repetiu ao longo da sua vida. Na casa em que ela cresceu, o amor não era dado incondicionalmente. Em

vez disso, era concedido temporariamente, podendo ser retirado a qualquer momento: um jogo sem vencedores cujas regras a menina aprendeu muito bem. A “necessidade” que Mildred tinha de Susan forçou a filha a se proteger. Por mais que ela quisesse que a mãe precisasse dela, também desprezava a “infelicidade e fraqueza” que Mildred mostrava, e quando seu comportamento se tornava insuportavelmente patético, Susan não tinha escolha senão recuar.¹⁶ “Quando ela precisava de mim sem que eu tivesse tentado extrair alguma coisa dela”, escreveu Susan, “eu me sentia oprimida, tentava me esquivar, fazendo de conta que não percebia o seu apelo.”¹⁷

Mais tarde na vida, e por razões variadas, Susan denunciou os “rótulos”. Declinou de convites para ser incluída em antologias de escritoras. Disse a Darryl Pinckney que não se restringisse à negritude e a Edmund White que não se restringisse à homossexualidade: ela acreditava que um escritor devia se empenhar tanto para ser singular quanto para se tornar universal. Porém, embora poucos fossem tão singulares quanto Susan Sontag, ela continuou sendo, quase a ponto de caricatura, a filha adulta de uma alcoólatra, com todas as suas fraquezas — bem como com todas as suas forças.

O câncer, insistiria Susan mais tarde, golpeia as pessoas independentemente da solidez de seu caráter, ou do seu grau de repressão sexual, ou dos elaborados eufemismos que empreguem para negá-lo. O câncer não passa de uma doença. E há um dito popular de que o alcoolismo também é uma doença — porque tem sintomas. Como em qualquer outra patologia, essa também segue padrões previsíveis.

Previsíveis, também, são os modos como ele afeta os filhos dos alcoólatras — mas esses só foram compreendidos quando Susan era bem

mais velha. “Eu nunca fui uma criança!”, escreveu Susan quando beirava os trinta anos.¹⁸ Essa simples exclamação sintetiza o cerne do problema. “Quando é que uma criança não é uma criança?”, pergunta uma especialista nessa síndrome, Janet Woititz. “Quando a criança convive com o alcoolismo.”¹⁹

Susan se inclinava a acreditar que sustentava a vida da mãe em suas mãos, e filhos como ela em geral tentam a todo custo ser perfeitos — Susan era “excepcionalmente bem-comportada”, dizia sua mãe²⁰ — e se veem apavorados por não poder corresponder a tais responsabilidades. Consciente de suas insuficiências, a filha do alcoólatra é assolada pela baixa autoestima, sentindo sempre, não importa o quanto seja aplaudida, que está fazendo pouco. Incapaz de considerar o amor como algo garantido, ela se torna um adulto dependente da aprovação dos outros — só para rejeitar tal aprovação quando esta lhe é dada.²¹

De fato, muitos dos aspectos aparentemente irritantes da personalidade de Sontag são esclarecidos à luz do sistema familiar do alcoólatra, tal como foi compreendido mais tarde. Seus inimigos, por exemplo, a acusavam de se levar a sério demais, ou de ser rígida e desprovida de humor, de possuir uma desconcertante incapacidade para ceder o controle até mesmo nas questões mais triviais. Mas “o filho pequeno do alcoólatra não estava no controle”, explica Woititz. “Ele precisava começar a tomar conta do seu ambiente.”²² Crianças assim costumam ser mentirosas: conscientes de que não podem contar aos outros como são realmente as coisas na sua casa, elas constroem máscaras elaboradas, em seguida se refugiam nessas mesmas fantasias. Pais de seus pais, impedidos de ter a despreocupação de crianças normais, esses filhos assumem um ar de seriedade prematura. Mas muitas vezes, na vida adulta, a máscara

“excepcionalmente bem-comportada” cai, e revela uma criança extemporânea.

Mildred, “a rainha da negação”, fugia da realidade, e Susan fazia o mesmo. Mas a fuga desta última era mais produtiva. “Estrangeira residente” na própria casa,²³ ela não queria outra coisa senão escapar. Entre suas lembranças mais antigas estava o desejo de fugir. “De quem é a voz da pessoa que quer ir para a China?”, perguntou ela. “Uma voz de criança. Menos de seis anos de idade.”²⁴ Ela imaginava “um mundo fervilhante de cules oprimidos e concubinas. De senhores cruéis. De mandarins arrogantes, de braços cruzados, unhas compridas escondidas nas mangas largas de seus mantos”.²⁵

Parte disso era saudade de seu pai. Mas o fraseado romanesco dessas fabulações se devia a sua mãe. Mildred fez Susan desejar escapar e lhe deu os meios de fazer isso. Num exemplo raro, mas essencial, de solicitude materna, Mildred ensinou a filha a ler. “Ela escrevia o nome da filha numa lousa”, recorda Paul Brown. “Dizia ‘Susan’, e apontava para ela. Emitia os sons. Então escrevia outra palavra. E depois outra e mais outra. Então começava a verbalizar. Susan já estava lendo quando tinha dois ou três anos.”²⁶

A leitura forneceu a Susan um modo de remodelar a realidade, de estetizá-la — como quando *Little Lord Fauntleroy* a inspirou a chamar sua até então impenetrável mãe de “querida”. Se ela precisava se evadir, os livros a deixavam fechar a porta: “Quando você não gostava de alguma coisa”, escreveu Mildred, “simplesmente ia para o seu quarto e lia”.²⁷ Uma criança mais feliz talvez nunca tivesse se tornado uma leitora tão consumada. Mildred a encorajou a fazer sua residência num mundo de conto de fadas.

“Absolutamente intimidada” pelo intelectualismo prematuro de Susan,²⁸ sua mãe, como tantos depois dela, temia o julgamento da filha. Quando, por exemplo, era pega de surpresa lendo a *Redbook*, uma revista para donas de casa de classe média, Mildred a escondia com vergonha embaixo dos lençóis.²⁹ Evitando constrangê-la, Susan consentia silenciosamente em não ver. “Eu”, escreveu Susan, “para agradar, fazia o possível para não olhar, de modo a não registrar na consciência e jamais usar conscientemente o que eu via contra ela.”³⁰

“Cresci tentando ao mesmo tempo ver e não ver”, escreveu ela.³¹ Fingindo não ver a mãe, ela acabou se tornando *realmente* incapaz de vê-la, oscilando entre um “servilismo de escravo”³² e seu oposto. “Minha mãe era uma pessoa horrível”, ela disse a uma amiga depois da morte de Mildred.³³ “Eu não tinha mãe”, disse a outro amigo, com quem discutiu longamente o alcoolismo. “O que eu tinha era aquela extrema frieza — era simplesmente deprimente. Sempre tentei obter sua atenção, obter seu amor. Eu não tinha mãe.”³⁴

Isso era tão caricato quanto a noção infantil que Susan tinha dela como uma heroína romântica. “Ela nunca foi capaz de saber o que se passa no interior de outra pessoa”, disse uma de suas amantes. “Eu me refiro à sensibilidade que exercemos o tempo todo na vida cotidiana. Tipo ‘o que você está pensando, o que está sentindo, como se posiciona quanto a isso ou aquilo?’. Susan não era suscetível nesse sentido.”³⁵ Incapaz de enxergar as decepções que levavam sua mãe a buscar uma suspensão da vida real, ela parece não ter feito a conexão entre “a mentira suprema sobre como e o que [sua mãe] é”³⁶ e o que ela própria era. Denunciava o sentimento de “fraude” que a mentira lhe causava. Mas, apesar de tentar se distanciar (“Odeio qualquer coisa em mim — especialmente coisas físicas — que me assemelhe a ela”), a conexão, mesmo renegada, permaneceu.³⁷ Outra

amante disse a Susan que ela era “dominada por uma imagem familiar de mim mesma: ser a filha da minha mãe”.³⁸

3. De outro planeta

Entre os fragmentos de lembranças que Susan conservou do período que se seguiu à morte do pai estava uma pergunta que fornece um vislumbre reconhecível da futura Susan Sontag na Sue Rosenblatt de cinco anos: “Você sabe a diferença entre a traqueia e o esôfago?”.¹

Outros fragmentos sugerem também o estado de espírito de Sue. Ela se lembrava de seu tio Sonny levando-a bem longe água adentro, deixando-a com uma leve mas duradoura fobia; ela se recordava de uma aranha numa tenda no quintal e do fedor de urina no porão de um manicômio.² Suas angústias podem também ter se manifestado como a asma que apareceu naquela época. Essa doença é muitas vezes desencadeada por uma turbulência emocional, e a experiência do sufocamento, já bastante aterrorizante para um adulto, só pode ser ainda mais para uma criança: a primeira enfermidade numa vida que seria repleta delas.

Ao “pesadelo recorrente do asmático de ser enterrado vivo”³ ela acrescentou outro, a incapacidade da mãe de enfrentar situações difíceis. Num texto não publicado de memórias, tornadas ficção apenas pela mudança de nomes, ela escreveu que durante seus acessos asmáticos Mildred “era sempre extremamente inapta, não sendo capaz de suportar a visão da filha afastando os lençóis e se ajoelhando em cima da cama, esticando-se em direção ao teto num esforço para tomar ar”.⁴

Mildred não conseguia ficar no quarto. Mas ela não era indiferente à doença de Susan. Em 1939, pela terceira vez em pouco mais de um ano, ela levantou âncora com a família, incluindo Nellie e Rosie, e enfiou todo mundo num trem para a Flórida. Uma das poucas lembranças de Susan dessa época era uma pergunta que ela fez no caminho: “Mãe, como se soletra pneumonia?”.⁵

Estava tentando abarcar com a mente a doença incompreensível que, segundo Mildred lhe dissera, tinha matado seu pai: “tuberculose” ainda era impronunciável. Mas o conhecimento de que a doença dela — como a dele — estava situada nos pulmões devia ser apavorante quando ela arfava em busca de ar. E embora não tenha escrito quase nada sobre seu tempo em Miami Beach,

ali ela deve ter se familiarizado mais com doenças pulmonares e com uma instituição, o sanatório, que ressoaria ao longo de toda a sua vida.

Da Flórida ela se recordava de “coqueiros e casas brancas decoradas com estuque imitando o estilo mourisco”⁶ e de uma visita de sua avó Rosenblatt, que lhe contou que Papai Noel não existia.⁷

A umidade de Miami era nociva para a asma, e a família ficou ali menos de um ano. Mildred as arrastou de volta para Nova York em 1940, e elas pousaram temporariamente em Woodmere, em Long Island. Localizada logo depois do Campo de Golfe Idlewild — hoje, o Aeroporto Internacional John F. Kennedy —, Woodmere não parece ter deixado impressão em Susan. Mas em Forest Hills, para onde Mildred transferiu a família em 1941, a própria Susan deixou.

Walter Flegenheimer, um antigo colega de classe na escola pública nº 144, onde Susan cursou a quinta e a sexta séries, foi abordado no parquinho por uma menina mais nova que queria saber se ele e um amigo estavam inscritos no programa “Crianças intelectualmente dotadas”. Ela chegara tarde demais ao ano letivo para se inscrever e suspirou aliviada ao ouvir que eles estavam inscritos. “Posso conversar com vocês?”, perguntou ela. “Porque os garotos da minha classe são tão burros que não consigo conversar com eles.”

Sue era divertida, e sua presença de espírito atraía os garotos mais velhos. Eles se tornaram amigos dela, disse Flegenheimer, e se surpreenderam ao descobrir que ela era dois anos mais nova que eles. “Estava com certeza equiparada a nós intelectualmente — e nós éramos inteligentes.” Andavam juntos pelo parquinho e visitavam o apartamento dos Rosenblatt, onde tiveram um vislumbre de “uma mulher muito glamorosa”, Mildred, “notavelmente mais sofisticada que as outras mães com quem eu tinha familiaridade”.

“Não me lembro de ela estar particularmente interessada em literatura ou escrita, ou de falar no assunto”, disse Flegenheimer. Ele se lembra é do seu carisma avassalador. Ela estava “sempre ligada” — às vezes “exagerando um pouco”, mas com um “brilhantismo” que deixava óbvio que estava destinada à grandeza.

Quando eu estava na faixa dos vinte e dos trinta anos, costumava procurar pelo nome Sue Rosenblatt em determinados contextos, porque sabia que ela ficaria famosa. E depois de não ter encontrado Sue Rosenblatt, concluía: “Ah, acho que ela não ficou famosa”.⁸

No parquinho da escola nº 144, Sue ainda não falava sobre livros. Mas, como revela sua primeira abordagem de Walt, ela já estava consciente de si mesma como uma desajustada. Entediada na escola, infeliz em casa, com a saúde frágil, ela aspirava a coisas melhores. Mas a mulher que iria inspirar garotas que gostam de livros mundo afora tinha poucos modelos quando ela própria era uma garota que gostava de livros.

A crítica feminista Carolyn Heilbrun escreveu que, até muito recentemente, as únicas mulheres julgadas dignas de biografia eram “de famílias reais ou mulheres celebradas como episódios nas vidas de homens famosos”. Mulheres cuja importância residia em suas próprias realizações eram invisíveis. “Apenas a vida feminina de devoção primordial ao destino masculino tinha sido contada até então; para a jovem que queria mais de uma biografia de mulher, havia, antes de 1970, poucos ou nenhum exemplar.”⁹ Mesmo uma escritora de estatura aparentemente inquestionável como Virginia Woolf era, nos anos 1960, desdenhada por um dos decanos da crítica norte-americana, Lionel Trilling.¹⁰ A própria esposa do crítico gracejou causticamente que, não importava o quanto fossem substanciais as realizações dela, seu obituário inevitavelmente diria: “Diana Trilling morre aos 150 anos. Viúva do ilustre professor e crítico literário Lionel Trilling”.¹¹

Nas memórias de mulheres intelectuais da geração de Sontag, uma grande exceção era citada repetidamente. Em 1937, Eve Curie publicou *Madame Curie*, que Susan leu pouco tempo depois, quando estava com sete ou oito anos. “Aquilo me fez querer ser uma bioquímica e ganhar o prêmio Nobel”, disse ela. (Seu insucesso nessa missão foi menos pungente que o de Eve, cuja mãe, pai, marido, irmã e cunhado ganharam todos o prêmio Nobel — sua mãe duas vezes, aliás.) “Eu não sabia que devia ser tão difícil para as mulheres”,¹² Susan disse mais tarde.

Essa “heroína suprema da minha primeira infância”¹³ conservou seu fascínio por toda a vida de Sontag. Em sua última década, ela cogitou a ideia de escrever um romance a seu respeito.¹⁴ A altiva e intimidadora Madame Curie fazia Sue se perguntar se possuía o tipo de inteligência agraciado com prêmios Nobel. Mas ela logo se deu conta de que seu próprio tipo de inteligência — “com um esforço um tanto exagerado” — era uma grande força. “Eu pensava mesmo que podia fazer qualquer coisa para a qual direcionasse a minha mente (eu iria ser uma química, como Madame Curie), que a firmeza e um afincamento maior que o dos outros sobre o que era importante me levariam aonde quer que eu desejasse ir.”¹⁵

Da leitura, Sue estava inferindo também uma ideia de dever social como heroísmo socialista. Em Forest Hills, ela leu uma história em quadrinhos sobre o médico canadense Norman Bethune, um comunista que lutou na Guerra Civil Espanhola antes de viajar para a China, onde morreu a serviço de Mao, como mártir exemplar do internacionalismo socialista.¹⁶ E ela leu dois livros sobre fugas desesperadas da prisão, *20 000 Years in Sing Sing*, de Lewis Lawes, e o grandioso drama de injustiça e redenção *Os miseráveis*, de Victor Hugo. Aos nove anos, segundo contou a um entrevistador, ela viveu “meses de aflição e suspense” em sua edição em cinco volumes de *Os miseráveis*. “O capítulo em que Fantine é obrigada a vender seu cabelo fez de mim uma socialista consciente.”¹⁷

Havia outra razão para sua identificação com os oprimidos. Durante os anos da família em Forest Hills, uma catástrofe até então inimaginável estava varrendo os judeus da Europa; e se a

plena extensão do horror nazista só iria ser compreendida depois do fim da guerra, a comunidade judaica certamente já conhecia os seus contornos. A cidade estava inchada por milhares de refugiados, incluindo o amigo de Sue, Walter Flegenheimer, nascido na Alemanha.

Durante a vida de Sontag, sua atitude em relação às próprias origens se mostraria tão hesitante quanto sua atitude frente a outros aspectos da identidade. Ela declarou ao romancista israelense Yoram Kaniuk que era “primeiro judia; segundo, escritora; e terceiro, americana”.¹⁸ Aquilo “chocou” Kaniuk, porque “até então não havia nada em torno dela que ele associasse aos judeus”. Outros concordaram. “Susan não parecia judia”, disse o estudioso de cinema Don Eric Levine — reconhecendo que “na medida em que ela estava tentando se apresentar como judia, estava tentando se apresentar como Hannah Arendt”.¹⁹ Jarosław Anders, um escritor polonês que viajou pela Polônia com um grupo de escritores norte-americanos, lembrava-se de John Ashbery chorando em Auschwitz. “Ela não chorou. E ela falou sobre aquilo, sobre a manipulação da história, e daquela ocultação de certos aspectos do sofrimento judeu, porém era para ela um desafio intelectual e uma questão, mas não uma questão pessoal.”

Às vezes, como com o israelense Kaniuk, ela enfatizava suas origens judaicas. Em outras, minimizava sua importância. Contou a um amigo italiano que a primeira sinagoga em que ela pisou na vida foi a apropriadamente opulenta Grande Sinagoga de Florença — embora seu padrasto tenha fundado uma sinagoga no muito menos glamoroso Vale de San Fernando.²⁰ Disse ela ao escritor Jonathan Safran Foer: “Não tenho formação judaica alguma e nunca celebrei o Pessach”²¹ — embora a família praticasse o Seder todos os anos, conforme lembra sua irmã, e também celebrasse os outros feriados judaicos. Sua avó só comia em restaurantes kosher; Mildred ensinava hebraico na varanda da casa delas; Susan doou sangue por Israel.²²

Nada disso sugere uma família inflamada pelo fervor religioso. (Mildred, na verdade, concedia às meninas uma árvore de Natal e as deixava acompanhar Rosie à igreja.) Sugere, em vez disso, uma infância judia perfeitamente normal na classe média americana e levanta a pergunta de por que ela negaria isso.

Para uma criança nascida duas semanas antes de Hitler chegar ao poder, outro aspecto de uma infância judia normal era o medo. Por mais distante que ela se sentisse de suas origens, sabia que elas a colocavam em perigo. Mesmo sendo apenas judia no nome, “o nome”, ela sabia, “era o que bastava para os nazistas”. Durante a guerra, ela “era açoitada por um pesadelo recorrente em que soldados nazistas fugiam da prisão, conseguiam chegar até o bangalô nos arredores da cidade onde eu morava com minha mãe e minha irmã e estavam prestes a me matar”.²³

O perigo não se limitava aos sonhos. Um dia, quando ia para a escola em Forest Hills, foi chamada de judia suja e atingida na cabeça por uma pedra. Seu machucado precisou de pontos e deixou outras cicatrizes. “Acho, aliás, sei”, disse Judith, referindo-se a esse ataque, “que Susan

detestava rótulos.”²⁴ Era natural para ela desprezá-los e evitá-los: os rótulos, particularmente os de tipo indesejável que se referiam a etnia, gênero ou sexualidade, eram perigosos.

No entanto, o medo de ser rotulada não significa necessariamente que o sofrimento judeu fosse apenas “uma questão, mas não uma questão pessoal”. Ao longo da vida, quanto mais pessoal fosse a questão, maior o vigor com que se empenhava em reformulá-la intelectualmente. Disfarçadas ou abstraídas, essas correntes emocionais subterrâneas conferiam a suas investigações de questões aparentemente áridas uma urgência inesperada. Em seu livro sobre o câncer, *A doença como metáfora*, ela não menciona sequer uma vez sua própria doença. E muitos de seus interesses intelectuais se relacionam de forma direta com a experiência do sofrimento judeu, como as fotos do Holocausto que, conforme ela escreveu, dividiram sua vida ao meio.

Logo depois da guerra — talvez logo depois de ver aquelas fotos —, ela escreveu um poema sintetizando muitas de suas perguntas posteriores sobre como lembrar: como, para usar sua frase posterior, encarar a dor dos outros.

*Cinzas daqueles que foram incinerados nos campos,
corpos esfaimados, baleados, espancados, mutilados nos campos,
resumam para mim o que lhes aconteceu, Oh, me deixem lembrar de vocês...*

*Não acho que suas cinzas irão alimentar e fazer frutificar coisa alguma, não
acho que suas mortes tenham qualquer significado, ou que alguma coisa boa
será propiciada por elas:*

*Perdoem-me por não ter o poder — se eu tivesse o direito — de transmutá-las.**

Consciente da obscenidade de contemplar aqueles corpos mutilados, ela está, aos doze ou treze anos, determinada a não desviar o olhar. Mas está determinada também a não aviltar as vítimas pespegando um final feliz a seu sofrimento, e se debate com a questão de como lembrar. “Se existir alguma delicadeza possível nessas memórias dolorosas, eu vou procurar por ela”, prometeu.²⁵ Pelo resto da vida, ela procurou. Mas não o faria abraçando as obtusas identidades que, segundo temia, tinham criado a catástrofe. Em vez disso, escreveu, “eu tento abstratamente”.²⁶

Em Nova York, a asma de Sue piorou. Em busca de melhor tratamento, Mildred dirigiu-se a Tucson, cujo clima de deserto atraía sanatórios e hospitais desde os anos 1920. Na época, para afastar preocupações quanto às temperaturas extremas, os defensores do Arizona já tinham encontrado seu clichê favorito. O problema não era o calor, insistia a propaganda do Desert Sanatorium, e sim a umidade. “No meio do verão, vem o calor intenso”, admitiam, “no entanto, devido à extrema secura do ar, não se verificam insolação e esgotamento físico, e as ‘altas

temperaturas aqui são decididamente menos opressivas do que temperaturas muito mais baixas numa atmosfera úmida’.”²⁷

Talvez nenhum lugar dos Estados Unidos tenha uma atmosfera tão diferente da de Nova York quanto Tucson. Suas ruas vazias, suas temperaturas drásticas, suas populações de nativos, sua localização distante, sua fauna e sua flora exóticas, tudo isso deixou uma impressão duradoura em Sue. “Nenhuma paisagem”, ela fez uma de suas personagens dizer sobre o deserto do Sudoeste, “nem mesmo a selva alagadiça do istmo do Panamá, parecera a qualquer um deles tão espantosamente estranha.”²⁸ Seu primeiro encontro com aquela paisagem se mostrou inesquecível. Depois da viagem de três dias de trem, Sue desceu correndo do vagão e abraçou o primeiro cacto gigante que viu. “Ela nunca tinha visto um cacto antes”, recorda Judith. “Ficou coberta de espinhos.”²⁹

Os Rosenblatt se instalaram num bangalô na East Drachman Street, nº 2409. Hoje próxima do centro de uma cidade em expansão, em 1943 a rua era uma estradinha de terra tão distante da civilização que, no caminho até o Arizona Inn, a apenas um par de quadras de distância, Susan frequentemente topava com cascavéis.³⁰ A casa em si consistia em quatro cômodos minúsculos instalados sobre uma laje de concreto recém-assentado, contrastando de modo tão desfavorável com os endereços prévios de Mildred em Tientsin e em Long Island que é difícil imaginar que ela pretendesse ficar ali muito tempo. Ela, Rosie, Judith, Susan e a cachorra da família, Lassie, se espremiavam naquela casa. Para as meninas, o tamanho da casa não era importante: o calor as empurrava para o ar livre e mesmo para o subsolo, para dentro de um buraco — a palavra acabaria sendo escrita em maiúsculas — que elas cavaram no quintal, e isso formou uma das lembranças duradouras da infância de Susan e de Judith.

Como indica o abraço no cacto, Susan não se relacionou de modo muito fácil com Tucson. Estava com dez anos; a East Drachman foi seu oitavo endereço, passando por quatro estados. Tinha sido arrancada do lugar tantas vezes que agora, enfiada no meio do deserto, sentia dificuldade em se adaptar. Muitas das suas lembranças de Tucson sugerem solidão. Sua primeira escola, o Catalina Junior High, foi uma “catástrofe”. Quando uma garota era simpática, ela percebia que simplesmente “não sabia como retribuir a simpatia”.³¹ Mudou para outra escola, a Arizona Sunshine School. No ano seguinte, quando estava com onze anos, entrou numa terceira, o Mansfeld Junior High.

Depois que Mildred morreu e Susan começou a estudar sua enfermidade, ela lançou uma frase breve em seu diário. “Filhos de alcoólatras — sensação de ser um visitante de outro planeta.”³² Na falta de modelos confiáveis de interação humana, ela precisava vigiar os outros e imitá-los. Quando entrou no Mansfeld Junior High, ela tomou o que chamou de “grande decisão — a decisão consciente que tomei aos onze anos”. Sua promessa: “Serei popular”. Mesmo na época, escreveu, “eu compreendia a diferença entre dentro e fora”.³³ Sua aguda percepção dessa diferença só poderia provir de uma pessoa do lado de fora.

Em suas memórias a respeito da mãe, o filho de Susan, David Rieff, descreveu sua maior angústia — depois do medo da morte — como uma “profunda, e no fim das contas inconsolável, sensação de ser sempre a forasteira, sempre fora do lugar”.³⁴ À primeira vista, é um comentário surpreendente. No mundo cultural, Susan Sontag não estava apenas integrada: ela simbolizava o que é “estar por dentro”. Era ao fato de estar por dentro que seus admiradores prestavam homenagem quando observavam que ninguém atraía a atenção para a arte e os artistas tão poderosamente quanto ela; era a condição de integrada que seus detratores reconheciam quando denunciavam o fato de ela não atrair atenção para causas que eles queriam levar adiante — ou, com muita frequência, para eles próprios. Como nenhum outro escritor de sua geração, ela personificava o prestígio cultural que emanava de Nova York, e parecia portar as próprias chaves de Manhattan.

No entanto, em Tucson ela já era aquilo que sempre continuou a ser em sua cabeça: uma alienígena, uma desajustada. Sua lembrança mais permanente do Arizona veio em seu segundo romance, *Morte em questão*, no qual o protagonista sonha com uma criança selvagem “em Sabino Canyon, que fica no sopé das montanhas Catalina, nas proximidades de Tucson”.

O Menino-Lobo não quer ser um animal. Ele inveja o sofrimento superior dos seres humanos... Não quer ser um animal, mas não tem escolha.³⁵

Essa sensação de estar aprisionada na vida errada satura as memórias de Susan da “longa sentença de prisão” da sua infância.³⁶ Ela tentou moldar sua irmã caçula para transformá-la numa companheira, mas Judith tinha outros interesses: “Não fazia sentido tentar ensinar a uma criança de seis anos como Judith que o osso do ombro se chamava clavícula”, Susan admitiu mais tarde, “ou as 48 capitais dos 48 estados”.³⁷ Susan, mesmo assim, adestrava a irmã. “Mil e sessenta e seis”, recitava Judith setenta anos depois, “Batalha de Hastings.”

No beliche que elas dividiam em Tucson, disse Judith, Susan inevitavelmente ficava na cama de cima. “Porque”, explicou, “se o beliche se desmontasse, ela sairia ilesa.”³⁸ Notando a indiferença da irmã quanto ao seu fim, Judith “a torturava” com poderes ocultos.

Eu ficava deitada na minha cama, e ela, na de cima, lia alguma coisa com a cabeça quase tocando o teto. Havia uma cômoda ao pé da cama e um espelho sobre a cômoda. Eu dizia: “Sou mágica. Sei exatamente o que você está fazendo. Você ergueu o braço”.

Assustada com essas percepções paranormais, Susan nunca notou o espelho diante do seu rosto. “Ela era muito obtusa em relação a algumas coisas realmente estranhas”, disse Judith. Na verdade, Susan só soube a verdade pouco tempo antes de morrer, quando, no hospital, as irmãs se puseram a pedir desculpas pelos males que tinham feito uma à outra. Quando Judith por fim confessou, Susan “adorou aquilo. Simplesmente adorou. Ela nunca tinha percebido”.

A exemplo de suas tentativas de fazer de Mildred uma heroína de Hollywood, seus esforços para elevar Judith ao seu nível intelectual foram frustradas não apenas por um descompasso de idade e de ambição, mas por uma incapacidade de enxergar quem Judith realmente era. Naquelas conversas no leito de morte, Susan contou a ela que sempre lamentou que Judith não tivesse buscado seguir uma carreira profissional, insistindo que ela deveria ter se tornado advogada. “Mas Susan, sou a pessoa menos argumentativa do mundo”, objetou Judith. “Teria perdido a causa antes mesmo de entrar no tribunal.”

Mas seu fracasso em moldar a irmã significava que Susan não tinha ninguém com quem conversar a respeito das muitas coisas em relação às quais ela não era obtusa. Infeliz em casa, esquisita na escola, deslocada geograficamente, ela se refugiava em seu interior, na leitura — e, cada vez mais, na escrita. Seus diários, que acabariam se estendendo por mais de cem volumes, começaram com um caderno comprado na esquina entre as ruas Speedway e Country Club em Tucson, e sua primeiríssima preocupação foi expressar a esperança de encontrar um leitor compreensivo. “Um dia eu vou mostrar isto à pessoa que aprenderei a amar: — era assim que eu era — esta é minha solidão.”³⁹

Sua solidão era amenizada por professores que a incentivavam. “Ela não era simplesmente uma boa aluna”, disse um amigo. “Era uma aluna excepcional.”⁴⁰ Mas embora estivesse devorando livros numa quantidade cada vez maior, ninguém orientara suas leituras, até que um certo sr. Starkie (“Acho que eu nunca soube o seu primeiro nome”)⁴¹ apareceu na Arizona Sunshine School. O sr. Starkie, que lutara ao lado de Pershing no México, emprestou a ela seus exemplares de *Os sofrimentos do jovem Werther* e de *Immensee*, de Theodor Storm, instilando-lhe um gosto pela literatura alemã que a acompanharia por toda a vida. Se esse era um gosto estranho para uma menina judia adquirir durante a Segunda Guerra Mundial, não deve ser uma coincidência o fato de os dois romances tratarem de amores infelizes: “Esta é minha solidão” poderia ser o lema de ambos.

O deserto real em que ela vivia oferecia uma metáfora pronta para a aridez intelectual do seu entorno. Apesar de exceções como o sr. Starkie, Tucson, escreveu ela, era um “deserto cultural”. Ela descobriu a coleção Modern Library nos fundos de uma papelaria e começou a ler todos os volumes da série. Na literatura, encontrou uma fuga do “cárcere de vaidade nacional, de filistinismo, de provincianismo compulsório, de escolaridade vazia, de destinos imperfeitos e má sorte”.⁴² E ela descobriu que a fuga mental poderia levar à fuga física.

Como muitos jovens aventureiros da sua geração, ela adorava o intrépido e sexy Richard Halliburton, um dos autores mais vendidos do país, que era pouco mais que um garoto quando concebeu como trocar o Tennessee por Angkor Wat: de que modo tomar *A estrada real para o romance*, para usar o título sonhador de um de seus livros. Sua atitude frente às suas origens na América profunda certamente tinha junto a Sue um apelo tão grande quanto o mundo pelo qual ele nadou, escalou e voou. “Quem quiser que tenha sua respeitabilidade”, declarou ele. “Eu queria

liberdade, liberdade para me entregar a qualquer capricho que aticasse minha fantasia, liberdade para buscar nos cantos mais remotos da terra o que é belo, o que é alegre e o que é romântico.”⁴³

A frase poderia ser o epitáfio de Susan Sontag. Ela afirmou que os livros dele estavam “entre os mais importantes da minha vida”, e colecionou-os já na idade adulta.⁴⁴ O fim terrível de Halliburton teria ecos macabros, também, para a menina que sonhava com a China. Em 1939, no mesmo ano em que Sue ficou sabendo da morte do pai em Tientsin, Halliburton e sua tripulação partiram de Hong Kong num juncos rumo a San Francisco. O barco nunca mais foi visto. Halliburton tinha 39 anos, era só um pouco mais velho que o pai dela. Mas deixou sua marca numa menina destinada a se tornar uma grande viajante e lhe forneceu uma aspiração para orientar sua vida. Ele foi “minha primeira ideia do que imaginava ser a vida mais privilegiada de todas, a vida de um escritor: uma vida de infinita curiosidade e energia e de incontáveis entusiasmos. Ser um viajante, ser um escritor — na minha mente infantil, as duas coisas nasceram como uma só”.⁴⁵ Escrever seria o mesmo que escapar.

Isolada em seu deserto, a East Drachman Street não era, contudo, alheia aos acontecimentos do mundo. “A gente não brincou bastante de guerra?”, Judith perguntou-lhe mais tarde.⁴⁶ A rua tinha sua própria repórter, Sue Rosenblatt, de doze anos. No *Cactus Press*, ela analisava assuntos mundiais, anunciando uma “Reviravolta brusca na Marinha japonesa” e lembrando piedosamente a seus leitores que “os líderes fascistas executados eram nossos inimigos. Mas o povo italiano não é”.⁴⁷ Na tinta púrpura do jornal mimeografado, vendido por um níquel, é possível ver como Sue acompanhava de perto os eventos da guerra. Nisso ela não diferia de milhões de outras crianças, porém o mais notável é como ela macaqueava com perfeição a linguagem sentimentalóide das reportagens de guerra norte-americanas. Essa atenção à linguagem iria caracterizar seus escritos posteriores sobre um de seus grandes temas: não apenas os fatos da guerra, da violência e da dor, mas as palavras com as quais eles eram descritos.

A guerra trouxe uma mudança importante na vida da família. Em 10 de novembro de 1945, Mildred atravessou sorrateiramente a fronteira com o México e se casou com Nathan Stuart Sontag em Nogales. O evento foi um choque para Judy e Sue, que ficaram magoadas por só ficarem sabendo dele depois que aconteceu. Numa crônica que escreveu quando adolescente, Susan se lembrava do momento em que tomou conhecimento das núpcias iminentes:

Você sabe o que quero lhe contar, querida.

Acho que sei, mãe. (O QUE É?)

Você quer ter um pai, não quer, Ruth? O que acha dele, querida?

(DEUS DO CÉU, QUEM É?) Acho que é ótimo, mãe. De todo modo, o mais importante é o que você quer fazer.⁴⁸

A confusão de Sue era compreensível. Rodeada de “tios”, a coquete Mildred podia parecer uma promíscua viúva alegre. Mas sua escolha por Nat Sontag mostra que nada poderia estar mais distante da verdade.

Cinco dias depois do Dia D, o capitão Sontag foi baleado na França. Ferido, foi enviado para tratamento no gigantesco campo de aviação do Exército Davis-Monthan, nos arredores de Tucson. Enquanto estava na cidade, conheceu a encantadora Mildred. A escolha que ela fez entre seus muitos outros pretendentes espantou alguns, que a consideraram estranha. “Nunca achei que ele tivesse o que ela tinha”, disse Paul Brown. “Ela aspirava ao estilo de vida pretensiosamente elegante, e Nat nunca poderia lhe proporcionar isso. Ele era um sujeito do tipo burguês, de classe média. Eles eram como camaradas, porém, amigos realmente próximos.” Em contraste com Mildred, Nat “não tinha nenhum carisma, ponto. Ela, sim, tinha”.

O casamento teria parecido ainda mais estranho se os amigos do casal soubessem o que Judith viria a descobrir com grande espanto muitos anos mais tarde. Tinha a ver com a natureza dos ferimentos de guerra dele, que nunca foram especificados para as meninas e que Susan aparentemente nunca soube quais eram. Mildred contou à filha mais tarde que os ferimentos tinham deixado Nat sexualmente incapacitado. “Acho que ela não era muito chegada em sexo”, disse Judith, com ironia.

Mas Nat “era doido por ela”, disse Brown. Ele era bonito o bastante para satisfazer a necessidade de Mildred por uma superfície apresentável — “alguém para aparecer de braço dado com ela”.⁴⁹ E ele supria outra necessidade muito mais profunda que a sensualidade. Amando-a, mas não sendo seu amante, Nat forneceu um pai à órfã Mildred. “Com meu padrasto ela era um bebê”, lembrou Judith. “Nat Sontag chamava minha mãe de ‘Baby’.” O tratamento carinhoso é bastante comum, mas o papel de Nat no relacionamento era maternal, e ele cozinhava e faxinava para ela como os serviçais chineses que ela vivia lembrando.

O relacionamento entre eles parecia estranho a muitos que os conheciam. Paul Brown, ele próprio bissexual, surpreendeu-se muitos anos depois por Nat ter tentado arranjá-lo com outros homens. Uma vez, Mildred o instou a se casar com uma mulher negra empregada no salão de beleza dele, dando-lhe um livro sobre um homem gay e uma lésbica que tinham seus casos privados enquanto mantinham publicamente um casamento heterossexual. “A coisa da negritude estava ficando chique”, disse Brown. Mildred, com um tino para a publicidade, percebeu a mesma coisa, dizendo a ele que a aliança teria “enorme cobertura na imprensa”. Brown sabia que ela tinha razão. Mas não estava interessado num relacionamento desonesto, e a mulher era hétero. Mildred afastou imperiosamente suas objeções e fez Brown imaginar se uma dinâmica similar não acontecia no casamento dos Sontag.

Talvez, com o novo casamento de Mildred, Susan estivesse feliz por ser dispensada do dever de servir de mãe à própria mãe. Mas com uma mãe que encorajava em tão alto grau a repressão e a dissimulação, Susan também sempre teria problema em saber o que revelar e o que preservar na

intimidade. E com um pai morto e uma mãe que era, ela própria, uma criança, Susan também transformaria amantes em pais ou mães.

A contribuição mais duradoura de Nat Sontag foi seu nome, que transformou as desengonçadas sílabas de Sue Rosenblatt nos macios troqueus de Susan Sontag. Ele nunca adotou as meninas, mas a decisão de assumir seu nome foi inspirada parcialmente pelo antissemitismo. “O incidente em que foi apedrejada na cabeça e chamada de judia imunda deixou uma marca”, disse Judith. No Mansfeld Junior High, em Tucson, Susan se lembrava de ter sido chamada de *kike* (termo pejorativo para designar os judeus).⁵⁰

Quando ela própria se casou, Susan, num dos raros documentos assinados Susan Rieff, escreveu sobre a mudança de nomes. Rosenblatt, disse ela, soava demasiado judeu. “Não tenho lealdade alguma ao nome dele”, escreveu. “Abandonei-o quando minha mãe se casou de novo, e não porque ela ou meu padrasto tenham me pedido. Eu quis. Eu sempre desejei que minha mãe se casasse de novo. Queria um novo nome, o nome que eu tinha até então era feio e estrangeiro.”⁵¹

“Sontag” era judeu também, mas soava, de fato, menos “estrangeiro”. Tornava Sue menos fácil de rotular. Sua mudança de nome faz parte da sua resolução de ser popular, adotada mais ou menos na mesma época. Eram decisões para se livrar de sua condição de outsider, os primeiros exemplos registrados, numa vida que seria repleta deles, de uma perspicaz reinvenção. Elas também traíam uma ambição — nunca manifestada depois — de se fundir nos Estados Unidos da classe média. A mudança não era meramente cosmética, conforme ela escreveu em seu último romance, *Na América*: “Impossível sentir-se sincero quando se é fotografado. E impossível sentir-se a mesma pessoa depois de mudar de nome”.⁵²

Susan Sontag não queria se sentir como a asmática, desamparada e impopular Sue Rosenblatt. Logo ela deixaria para trás o cenário da humilhação daquela menina. Quando, já adulta, ela estava visitando a vizinha Phoenix, seu amigo Larry McMurtry a convidou para ir a Tucson, onde ele morava. Ela recusou. Depois que saiu de lá, nunca mais voltou.⁵³

* “Ashes of those who were burnt in the camps,/ bodies starved, shot, beaten, maimed in the camps,/ resume to me what befell you, O allow me to remember you...// I do not think your ashes will nourish and fructify anything, I do not think your deaths had any meaning, or that any good will be seen served from them://Forgive me for not having the power — had I the right — to transmute them.” (N. T.)

4. Baixa Eslobóvia

A família deixou o Arizona no verão de 1946, poucos meses depois do casamento de Nat e Mildred. Seu destino era Los Angeles, onde Nat arrumou emprego como vendedor de relógios com anúncios publicitários impressos.¹ Era a metrópole onde Mildred crescera, a metrópole onde sua mãe estava enterrada. E, assim como Mildred tinha passado da adolescência à meia-idade nos 25 anos transcorridos desde então, a cidade também havia mudado a ponto de ficar irreconhecível. Apenas o clima perfeito permanecia o mesmo.

Quando ela partiu, Los Angeles era um lugar provinciano, isolado por suas montanhas e desertos. Quando voltou, tinha se tornado um dos símbolos supremos da América triunfante. Era um símbolo do poder industrial americano, do poder militar americano e, especialmente, do poder cultural americano. Nos tempos de *Leilão de almas*, Hollywood significava um modesto bairro de uma cidade distante. Ao final da guerra, era uma das palavras mais conhecidas do mundo. O glamour de Hollywood e a riqueza aparentemente infinita do sul da Califórnia fazia de Los Angeles um sonho americano até mesmo para os próprios conterrâneos. “A América tem a sua América”, escreveu Sontag em seu

último romance, “sua melhor destinação, para onde todo mundo sonha em ir.”²

Muitos se dirigiam ao paraíso da própria Los Angeles, o Vale de San Fernando, separado por montanhas da bacia de Los Angeles. Por meio de programas de televisão como *The Brady Bunch* e *Leave it to Beaver*, o Vale acabou se tornando uma metonímia da prosperidade da América de classe média. Com seus asseados bangalôs e seus gramados bem cortados, seus céus azuis e suas palmeiras balouçantes, o grandioso latifúndio do sul da Califórnia estava sendo repartido entre pessoas como Nat Sontag: pessoas de classe média, com frequência veteranos, que compravam casas em ruas que, na juventude de Mildred, tinham sido pomares de laranja e limão.

O Vale significava tudo o que havia de límpido e novo nos Estados Unidos. Significava também tudo o que havia de branco, conformista e nacionalista na “América profunda de onde ela provinha e que ela ao mesmo tempo temia e desprezava”, escreveu David, o filho de Susan.³ O desprezo dela impregna o ensaio “Pilgrimage” [Peregrinação], publicado em 1987. Nele, ela relembra cenas dos bairros novos no pós-guerra: “Bifes de lombo e espigas de milho untadas na manteiga, tudo bem embrulhado em papel-alumínio na churrasqueira do jardim”; “os programas semanais de humor pontuados de risadas gravadas, o Hit Parade meloso, as narrações históricas de jogos de beisebol e lutas de boxe”. Ela se sentia na obrigação de “repelir a baboseira”, o vazio mental consumista mais tarde simbolizado pela *Valley Girl*.⁴

As lembranças de Los Angeles de Sontag não eram sempre negativas. Mais tarde, ela se queixou a um assistente, ele próprio oriundo de Los Angeles, sobre alguém que acabara de voltar a Nova York. “Estou tão enjoada de ouvir as reclamações-clichês deles”, disse ela, imitando-os: “Ah, lá não tem centro. Você precisa de carro pra ir a qualquer lugar. Não

tem cultura”.⁵ Los Angeles em 1946 não se parecia nem um pouco com a metrópole internacional que é hoje, mas era um progresso e tanto em relação à ruazinha de terra no Arizona. Para uma menina que ficara limitada a ler a Modern Library nos fundos de uma papelaria, a cidade tinha mais do que o suficiente daquilo que Sue necessitava para dar o próximo passo em sua autocriação.

A família Sontag se mudou para o número 4540 da Longridge Avenue, em Sherman Oaks, no sopé das montanhas de Santa Monica. Por meio dos estúdios próximos dali, Sherman Oaks logo iria popularizar em todo o mundo o fast-food, a cultura da televisão e do automóvel, Frank Sinatra e Bing Crosby. Era um lugar bonito à maneira levemente anestesiada do sul da Califórnia, e igualmente esculhambado. Susan se lembrava de “camisinhas usadas” espalhadas no gramado do seu colégio,⁶ e um vizinho da Longridge Avenue recordava que, quando se mudou para lá, Sherman Oaks tinha a reputação de ser “a capital da troca de casais em Los Angeles”.⁷

À primeira vista, aquele não parecia ser um lugar com muito a oferecer a uma adolescente afeiçoada aos livros. A casa na Longridge Avenue tinha, porém, uma vantagem importante: pela primeira vez, ela dispunha de um quarto só dela. “Agora eu podia ler durante horas à luz de uma lanterna depois de receber a ordem de ir para a cama e apagar a luz, não mais embaixo de uma tenda de lençóis, mas por cima deles.”⁸ Aquela porta permitia que fugisse; e na época da mudança ela leu um livro que recordaria por toda a vida, um livro que lhe deu um gostinho da árdua profissão que ela começava a imaginar para si própria. Era *Martin Eden*, de Jack London, um californiano que se tornara um dos escritores mais bem-sucedidos do mundo. A exemplo de Richard Halliburton, ele era um

aventureiro; a exemplo de Halliburton, morreu jovem. *Martin Eden* era sobre as agruras da vida de escritor: um rapaz interiorano da Califórnia que sonha com a literatura, Martin se bate com valentia contra o filistinismo e a incompreensão e vê seus esforços brevemente recompensados — embora sua vida, como talvez fosse inevitável para um herói tão romântico, termine em suicídio. Seu isolamento e seu caráter sonhador espelhavam os da própria Sue, e quando ela recebeu sua primeira carta de rejeição de originais, a experiência foi tal como Jack London denunciava. Ela não ficou “muito decepcionada”, escreveu. “Fiquei mais propriamente animada ao receber o bilhete de rejeição, pois entendi — pensando, sempre, em *Martin Eden*! — que aqueles eram (meus primeiros) emblemas de ser, de me tornar, uma escritora.”⁹

O que a perturbava era a desconfiança de que *Martin Eden* não fosse a arte elevada a que ela aspirava. Talvez o fato de Jack London ser um best-seller a incomodasse: ele era o tipo de autor que as pessoas liam em Sherman Oaks. Três anos depois de ter lido *Martin Eden* pela primeira vez, ela anotou que ele era “insignificante enquanto arte” e se referiu ao “mecanismo vulgar de flashback panorâmico” de London. Não obstante, o romance também significou seu “verdadeiro despertar para a vida”.

Não existe nenhuma ideia em *Martin Eden* a respeito da qual eu não tenha uma forte convicção, e muitas de minhas ideias foram formadas sob o estímulo direto desse romance — meu ateísmo + o valor que atribuo à energia física + sua expressão, criatividade, sono e morte, e a possibilidade da felicidade!

A possibilidade da felicidade, segundo London, era de que não havia nenhuma. “Para mim, o livro do ‘despertar’ pregava desespero + derrota, e eu cresci literalmente sem nunca me atrever a esperar a felicidade.”¹⁰

O ceticismo quanto à felicidade era bastante comum na geração de Sontag. Sua amiga Florence Malraux, dois meses mais nova que Susan, era filha do escritor francês André Malraux e de sua esposa, Clara, que era judia. A infância de Florence foi obscurecida pela ocupação nazista de seu país, circunstância na qual “a felicidade pessoal não era uma aspiração”, disse ela. “Tudo estava subordinado às grandes causas.”¹¹

A experiência da própria Susan a tornava sensível a autores que denunciavam a injustiça. A guerra a chocara; Victor Hugo a transformou numa socialista consciente; Jack London a empurrou mais adiante. Mas foi sua família que lhe proporcionou o esteio para esse engajamento intelectual: o sentimento que levava à sua identificação com Fantine ou com Martin Eden. Seu pai desaparecido, sua mãe infeliz, sua sensação de ser mal compreendida, de “chafurdar em minha própria vida”,¹² tudo isso lhe tornava difícil sequer conceber a felicidade, porque simplesmente ela não vivenciara essa condição. Seu filho escreveu que “não saber como ser mais feliz no presente” era um dos “grandes e persistentes remorsos da vida dela”.¹³

Para piorar as coisas, a situação pessoal de Susan não poderia contrastar mais drasticamente com o ensolarado sul da Califórnia. No Vale de San Fernando, onde tudo remetia à linguagem do progresso, a infelicidade tinha algo de falha moral. O infortúnio de Susan em casa e o tédio na escola a situavam, querendo ou não, numa posição antagônica a toda a cultura ao seu redor.

Ela não era a primeira a sentir isso. O contraste entre o fracasso pessoal e a promessa da terra dourada é o grande tema da literatura da Califórnia. Aparece nas obras de Jack London; em *The Octopus* [O polvo], livro de Frank Norris de 1901 sobre o conflito entre as estradas de ferro e os fazendeiros que elas destroem; em *As vinhas da ira* de John Steinbeck,

sobre as desilusões dos migrantes vindos das regiões áridas. É o tema dos escritores de histórias de detetives “*hard-boiled*” [durões], como Raymond Chandler e Dashiell Hammett, cujos romances eram povoados por fracassados reconhecíveis da Califórnia: atrizes liquidadas, parasitas de espeluncas debilitados.

Escuridão na terra dourada: o tema perpassa também a ficção científica. “A imaginação do desastre”, ensaio de Susan de 1965, resulta de seu interesse intenso por um gênero muitas vezes descartado como kitsch. Ela assistiu a centenas daqueles filmes, ambientados “num meio ultranormal de classe média”, como os bairros da Califórnia, onde muitos foram rodados — lugares tediosos em que uma membrana de normalidade é rompida com violência: “De repente, alguém começa a se comportar de maneira estranha; ou alguma forma inocente de vegetação se torna monstruosamente crescida e ambulante”.¹⁴

A exemplo do que ocorria em seus primeiros escritos em Tucson, ela dedica atenção especial à linguagem em que tal horror é expresso.

Diálogos como “Venha depressa, tem um monstro na minha banheira”, “Precisamos fazer alguma coisa a respeito”, “Espere, professor. Tem alguém telefonando”, “Mas isso é inacreditável” e o velho tapa-buraco americano “Espero que isso funcione!” são hilariantes no contexto de um holocausto pitoresco e ensurdecador. No entanto, os filmes também contêm algo que é doloroso e mortalmente sério.¹⁵

Essa seriedade tem a ver com o medo, na Era Atômica, da “contínua ameaça de dois destinos igualmente temíveis, mas na aparência opostos: a banalidade sem fim e o terror inconcebível”.¹⁶ E outro temor aparece nesse ensaio, um terror que explica em parte seu interesse aparentemente incongruente por aquela forma de cultura popular. Trata-se da descrição de

peessoas semelhantes a ela como aberrações. “Sendo uma espécie de intelectual claramente rotulada, os cientistas na ficção científica são sempre propensos a sofrer um colapso mental ou a se entregar a um ataque descontrolado de fúria”, escreve ela. “A curiosidade intelectual desinteressada raramente aparece em alguma forma que não seja a caricatura, como uma demência maníaca que aparta o sujeito de relações humanas normais.”¹⁷

Em Los Angeles, ela estava encontrando relações humanas normais. Em Tucson, nunca soubera como reagir quando uma garota se mostrava amistosa. Agora, seus ardentes interesses, que até então tinham simplesmente feito dela uma espécie de aberração, traziam-lhe amizades. Ao longo da vida, ela muitas vezes se sentiu fora do lugar e infeliz, mas também descobriu que o amor pela arte proporcionava amigos. “O outro lado do meu descontentamento... era o êxtase. O êxtase que eu não podia compartilhar” em seus primeiros tempos. Ele logo seria alimentado pelas livrarias, lojas de discos e salas de cinema de sua nova cidade: “Em pouco tempo eu estava bebendo em mil fontes”.¹⁸

Ela estava aprendendo mais com seus amigos do que na escola. A vida musical da cidade tinha produzido estudantes de colégio com “gostos musicais elevados e excentricamente rigorosos, moldados claramente pelo viés da alta cultura musical na Los Angeles dos anos 1940 — havia música de câmara e havia todo o resto”.¹⁹ Foi uma atitude que Susan, que sempre se sentira apartada dos que estavam à sua volta, adotou instantaneamente: a despeito de seu amor pela ficção científica e pelas histórias em quadrinhos, sua inclinação pelo que é refinado e seleto foi uma marca de grande parte do seu trabalho. “Sabíamos que se esperava que gostássemos de música desagradável”, ela escreveu tempos depois, como quem cumpre

um dever.²⁰ Surpreendentemente, considerando o pouco que ela deve ter visto e o quanto se tornaria fanática mais tarde, aquele dever a fazia desprezar a ópera: “Ela desdenhava a ópera”, disse seu amigo Merrill Rodin. “Era como Tchaikóvski, uma coisa romântica. Era mais importante ser emocionado por Bach ou Beethoven ou Stravinsky”.²¹

Isso era insegurança expressa sob a forma de esnobismo, claro. Mas era também, como as listas da Modern Library, uma tentativa de firmar o pé na cultura que ela aspirava compreender. Nada em sua família ou em sua educação lhe dera alguma orientação naquele mundo, e tais hierarquias musicais eram um esteio no qual se apoiar. A exemplo de seu interesse em literatura, seu interesse na música nunca foi meramente intelectual. “Uma coisa nela que era surpreendente para mim”, disse Merrill, “era que ela tinha a capacidade de se comover tremendamente.”

Ela também tinha uma tremenda capacidade de trabalho. Em suas anotações sobre *Martin Eden*, mencionou que extraíra daquele livro suas ideias sobre “sono e morte”. Como o autodidata Martin Eden, ela dormia o mínimo possível:

Os dias eram curtos demais. Havia tanta coisa que ele queria estudar. Reduziu seu sono a cinco horas e descobriu que podia se virar muito bem assim. Tentou quatro horas e meia, e a contragosto voltou às cinco. Podia alegremente passar todas as suas horas de vigília dedicado a qualquer uma de suas atividades. Era com pesar que ele parava de escrever para estudar, que parava de estudar para ir à biblioteca, que se forçava a sair daquele templo do conhecimento ou da sala de leitura em que as revistas estavam repletas dos segredos de escritores bem-sucedidos em vender seus trabalhos.²²

Essa equação de sono e morte nunca mudaria. Ao associar o sono com indolência, ela tentava evitá-lo, e muitas vezes ficava com vergonha de revelar que tinha dormido, por menos que fosse. Escrevendo para o jornal do Colégio North Hollywood, *The Arcade*, do qual era a “editora da página 3”, declarou que “muitas horas da minha vida (principalmente entre as duas e as quatro da madrugada) foram gastas tentando pensar num modo diferente de começar o dia que não fosse abrindo os olhos”.²³

A maioria dos alunos de ensino médio conhece o sentimento. Mas o que é notável é o *momento* (“entre as duas e as quatro da madrugada”) em que ela tenta forçar-se a recobrar a vigília: como se, sem aquelas horas extras, ela nunca pudesse compensar o tempo perdido.

O ar de seriedade prematura já era perceptível no colégio. “Ela era tão concentrada — até mesmo austera, se é possível chamar de austera uma garota de quinze anos”, recordou um colega de classe. “Susan — ninguém jamais a chamou de Susie — nunca era frívola. Não tinha tempo para jogar conversa fora.”²⁴

Uma parte disso era timidez. “Ela parecia o tipo de pessoa que contemplava e observava — Eu sou uma câmera — em vez de se engajar e participar”, disse seu amigo Merrill Rodin. Ela era mais alta e mais jovem que seus colegas, o que fazia com que parecesse “desengonçada, constrangida e pouco à vontade aos meus olhos, talvez uma espécie de desajustada social”, disse Rodin.²⁵

Ela mais tarde caracterizou seus anos no Colégio North Hollywood como sombrios e intelectualmente miseráveis. Mesmo durante aqueles anos, num artigo satírico para *The Arcade*, ela comparou o ambiente que a cercava a uma república fictícia emprestada da história em quadrinhos *Li'l Abner* [no Brasil, *Ferdinando*]: “Há uma notável semelhança entre nossos

cidadãos e os cidadãos da Baixa Eslovôvia”, opinou.²⁶ Em 1977, ela sintetizou sua educação com um relato que mostrava exatamente como era difícil “repelir a baboseira”:

Na aula de inglês da segunda série recebíamos a *Reader's Digest* e a ordem de ler a revista e ficar em silêncio. A professora se sentava diante da classe e fazia tricô. E eu ficava lendo ficção europeia e filosofia, escondendo-as atrás da minha *Reader's Digest*. Lembro que uma vez eu estava lendo a *Crítica da razão pura* de Kant — não sei como eu poderia tê-la compreendido naquela idade, mas eu tentava compreender — e fui pega. Então a professora me fez afastar o livro e voltar à *Reader's Digest*.²⁷

Seus escritos da época registram muitos professores inspiradores (incluindo de inglês) que a engajaram em debates sobre música, literatura, religião e política na escola e em suas casas. Ainda assim, seus diários revelam uma adolescente tão precoce que é difícil imaginar que escola ou professor teria bastado para ela. “Basicamente, acredito que Schopenhauer estava errado”, entouou ela aos catorze anos. “Ao fazer esta declaração, estou levando em consideração apenas a porção mais elementar de sua filosofia: a inevitável esterilidade da existência.”²⁸ Ela citava Nietzsche — “As convicções são inimigas mais perigosas da verdade do que as mentiras” — apenas para erguer ceticamente uma sobrancelha: “Seja como for, soa bem”.²⁹ Aos quinze anos, deplorava “a tragicamente literal Kollwitz”. E num trabalho escolar de seu último ano de colégio, ela abordava Freud (“conhecido demais para exigir comentário”) com uma soberba que poucos alunos do terceiro ano do ensino médio, na época ou hoje em dia, poderiam ostentar: “Não posso ter nenhuma discordância possível com este primeiro capítulo” de *O mal-estar na civilização*, escreve

ela. “Nos sete capítulos seguintes desse livro, em particular nos últimos, há muitos pontos nos quais não tenho como seguir a lógica de Freud. No entanto, julgo esses dois primeiros capítulos, que lidam com religião, uma expressão muito lúcida de uma ideia básica a qual abraço com muita ênfase.”³⁰

O sul da Califórnia não era a Baixa Eslovênia. Não obstante, parece claro que as fontes desse estilo (“uma expressão muito lúcida de uma ideia básica a qual abraço com muita ênfase”) devem ser buscadas em algum lugar fora do Colégio North Hollywood. Muito do que ela lia à luz da lanterna no quarto da Longridge Avenue tinha sido encontrado nas livrarias que ela descobriu em Los Angeles, incluindo a banca de revista de que ela se lembrava, na esquina do Hollywood Boulevard com a Las Palmas Avenue, “com os pornôns na frente e as revistas literárias no fundo”.³¹

Entre estas últimas estava a *Partisan Review*, o órgão dos escalões mais altos da intelligentsia de Nova York. No seu interior estava uma voz muito distante daquelas que se pode imaginar junto à churrasqueira do jardim. Era uma voz que Susan, de início, não captou. Ela levou uma edição para casa e achou a linguagem “completamente incompreensível”, segundo contou a um amigo. “Mas de algum modo ela tinha a impressão de que as coisas sobre as quais aquelas pessoas estavam falando eram muitíssimo importantes para ela, e resolveu decifrar o código.”³²

A revista simbolizava tudo aquilo a que ela aspirava. “Meu maior sonho”, disse tempos depois, “era ficar adulta e ir para Nova York e escrever para a *Partisan Review* e ser lida por 5 mil pessoas.”³³ Assim como ela, a publicação era cultural mas não religiosamente judaica; e assim como Jack London, era politicamente socialista, apesar das origens

comunistas que seu nome traía. “Um intelectual de Nova York”, disse alguém mais tarde, “era alguém que escrevia para, editava ou lia a *Partisan Review*.”³⁴ Naquele mundo — no qual os intelectuais não eram exóticos, não eram aberrações — ela talvez encontrasse um lugar.

“Sue”, seu padrasto lhe disse, “se você ficar lendo tanto assim nunca vai encontrar um marido.” Os livros, e revistas como a *Partisan Review*, mostravam que ele estava errado. “Esse idiota não sabe que há homens inteligentes no mundo lá fora. Acha que todos são como ele”, Sue se lembra de ter pensado. “Porque, isolada como eu estava, nunca me ocorreu que não havia um montão de gente como eu lá fora, em algum lugar.”³⁵

5. A cor da vergonha

Lá fora, em algum lugar, na longínqua Manhattan, a um continente de distância de Sherman Oaks, havia um mundo ao qual Susan talvez pudesse pertencer. Mas muito mais perto, nas colinas que se erguiam logo depois do Ventura Boulevard, havia uma constelação de outras estrelas, se essa é a palavra: algumas das maiores figuras culturais da diáspora europeia, que tinham fugido de Hitler buscando abrigo na terra “dos limoeiros e surfistas e arquitetura neo-Bauhaus e hambúrgueres caprichados”. Ali, sob os luminosos céus azuis do sul da Califórnia, viviam Igor Stravinsky e Arnold Schoenberg, Fritz Lang e Billy Wilder, Christopher Isherwood e Aldous Huxley, Bertolt Brecht e Thomas Mann.¹

Susan encontrou esse mundo em 28 de dezembro de 1949, quando ela e dois amigos “interrogaram Deus” — isto é, Thomas Mann — “hoje às seis da tarde”.

Ficamos em frente à casa dele (San Remo Drive, nº 1550), paralisados de admiração, das 5h30 às 5h55, ensaiando. Sua esposa, miúda, de rosto e cabelo cinzentos, abriu a porta. Ele, no outro extremo da ampla sala de estar, no sofá, segurando pela coleira um grande cão preto, que tínhamos ouvido latir ao nos aproximar da casa. Terno bege, gravata

marrom, sapatos brancos — pés juntos, joelhos afastados — Bashan! — Muito controlado, rosto indistinto, exatamente como nas fotos. Conduziu-nos até seu escritório (paredes cobertas de estantes, claro) — sua fala é lenta e precisa, e seu sotaque é menos evidente do que eu esperava — “Mas... Oh, conte-nos o que disse o oráculo...”.

Sobre *A montanha mágica*:

Foi iniciado antes de 1914 e concluído, depois de muitas interrupções, em 1934...

“um experimento pedagógico”

“alegórico”

“como todos os romances alemães, é um romance educativo”

“Tentei fazer uma suma de todos os problemas que se apresentavam à Europa antes da Primeira Guerra Mundial”

“É fazer perguntas, não dar respostas — isto seria muita presunção”²

Ela ficou decepcionada. “Com sua banalidade, os comentários do autor traem seu livro.” O mesmo vale para os seus diários. Na segunda-feira, 26 de dezembro, Thomas Mann escreveu: “Tempo bom”. Na terça-feira, queixou-se de uma secreção do ouvido e registrou: “O tempo continua claro e ameno”. Na quinta, escreveu: “Entrevista à tarde com três estudantes de Chicago a respeito da *Montanha mágica*”. E acrescentou: “Uma pilha de cartas, livros, manuscritos”.³

O encontro foi tão significativo para Susan que ela começou imediatamente a tentar escrever sobre ele. O esforço só se consumou quase quarenta anos depois, quando, em 1987, ela publicou “Pilgrimage”, uma narrativa sobre seu encontro adolescente com o idoso “deus no exílio”, ganhador do prêmio Nobel, eminente símbolo da dignidade da

cultura alemã. “Pilgrimage” veio a representar toda a infância precoce de Susan Sontag, a menina do interior que, por força da admiração que sentia por seus ilustres predecessores, terminou catapultando a si própria para as mesmas fileiras. É um dos poucos textos memorialísticos que ela escreveu. Por revelar uma insegurança que pouca gente suspeitava estar à espreita por trás da figura de Susan Sontag — em 1987, não menos intimidadora que o próprio Thomas Mann —, ele se tornou um de seus escritos mais conhecidos.

O relato fala de sua amizade com Merrill Rodin, não apenas “legal, gostoso e louro”, e tão inteligente quanto ela própria. Era um garoto que, como ela, se comprazia em memorizar os 626 “números de Köchel”, que catalogavam cronologicamente as composições de Mozart. Era um garoto que amava Stravinsky a ponto de jogar um jogo com ela: “Quantos anos a mais de vida para Stravinsky justificariam que morrêssemos agora mesmo?”. Era fácil dizer vinte anos. Três anos eram pouco para trocar por suas vidas “irrisórias de estudantes de ensino médio da Califórnia”. Quatro, então? “Sim”, escreve ela. “Para dar a Stravinsky quatro anos a mais qualquer um de nós estava preparado para morrer na mesma hora.”⁴

Acima de tudo, Merrill era alguém com quem ela podia compartilhar seu entusiasmo pela literatura. Quando descobriu *A montanha mágica* na livraria Pickwick, em Hollywood, e “a Europa toda invadiu minha cabeça”, a pessoa com quem quis dividi-lo foi Merrill. Ele também devorou o livro e veio em seguida com uma ideia de chocante ousadia: eles deviam tentar se encontrar com Thomas Mann, que morava a uma curta distância de carro, em Pacific Palisades. Susan ficou assustada; mas bem ali, na lista telefônica, estava Thomas Mann, no número 1550 da San Remo Drive. Merrill telefonava, enquanto Susan, mortificada, se encolhia

em outro cômodo. Para espanto dos dois, a mulher que atendeu era educada e os convidou a visitar o grande senhor.

“Eu nunca conhecera alguém que não fingisse estar relaxado”, escreveu Susan. Enquanto os dois colegas se contorciam de nervosismo ali sentados, a grande eminência discutia coisas que soavam difíceis: “o destino da Alemanha”, “o demoníaco”, “o abismo”, “a negociação fáustica com o Diabo”. Susan tentava desesperadamente não dizer alguma coisa estúpida: “Eu tinha a impressão (e essa é a parte da minha recordação que me é mais tocante) que Thomas Mann poderia se sentir insultado pela estupidez de Merrill ou minha... que a estupidez era sempre insultuosa, e como eu reverenciava Mann, era meu dever protegê-lo desse insulto”. Por fim, sem nenhuma gafe horrível, o desajeitado encontro terminou. “Duvido que tenhamos voltado a falar sobre o evento.”

A crônica é simbolicamente rica, cheia de contrastes ressonantes: entre Europa e América, velhice e juventude, passado e futuro, rígida masculinidade e efervescente feminilidade. Conhecemos “Ella e Nella, as irmãs anãs, que lideraram o boicote do Clube da Bíblia que resultou na retirada de nosso manual de biologia da bibliografia”. E Thomas Mann ilustra um dos grandes temas de Susan: a distância entre o mundo etéreo das imagens e a realidade da vida, muito mais cheia de imperfeições. “Eu aprenderia a ser mais tolerante quanto ao descompasso entre a pessoa e a obra”, escreveu ela. E: “Aquela foi a primeira vez que conheci alguém sobre cuja aparência eu já formara uma ideia clara por meio das fotografias”.

Mas comparar “Pilgrimage” a outros relatos sobre o encontro é perceber um sentido diferente na crônica. É verdade que Susan e Merrill encontraram Thomas Mann na casa do escritor em Pacific Palisades, mas,

para além disso, a crônica foi alterada tão extensivamente — muito mais do que as costumeiras mudanças que ocorrem quando a lembrança se torna texto memorialístico — que só pode ser chamado de memorialística no sentido mais frouxo do termo. Isso é ainda mais notável por conta da energia com que alardeia sua fé nos detalhes:

“Sim, outra voz de mulher — as duas tinham sotaque — dizendo: ‘Aqui é a sra. Mann, o que você quer?’.”

“Foi isso que ela disse? Soa como se estivesse com raiva.”

“Não, não, ela não parecia estar com raiva. Talvez tenha dito: ‘Sra. Mann falando’. Não me lembro, mas sinceramente ela não me pareceu raivosa. Em seguida ela disse: ‘O que você quer?’. Não, espere, acho que foi: ‘O que é que você quer?’.”

“E aí?”

“E aí eu disse... você sabe, somos dois colegiais...”

Como registram os diários tanto de Mann como de Sontag, eram não dois, mas três estudantes. Não eram colegiais, mas universitários, e a data que Sontag estabelece bem no começo da crônica — “dezembro de 1947” — também está errada. O encontro ocorreu em dezembro de 1949, um momento bem diferente na vida dela, quando havia se libertado definitivamente da baboseira do Vale e habitava um ambiente — a Universidade de Chicago — tão seletivo quanto ela poderia desejar. Talvez ela julgasse que a data correta enfraqueceria o contraste entre sua insípida vida suburbana e “o mundo no qual eu almejava viver, mesmo que fosse como a mais humilde das cidadãs”.

Mesmo em Los Angeles, a alta cultura alemã não estava tão distante quanto ela a retratava. A terceira pessoa na crônica, o não mencionado Gene Marum, era o melhor amigo de Merrill. Nascera na Alemanha, filho

de uma próspera família não judia. Na Califórnia, aonde chegara ainda criança, sua família manteve contato com os outros membros da colônia alemã. E acontece que sua tia Olga, quando estudante em Munique, tinha morado com uma garota judia chamada Katia Pringsheim, que não era outra senão a sra. Thomas Mann que atendeu o telefone na San Remo Drive. Foi Gene que telefonou, não Merrill. Ele falou, evidentemente, em alemão (“as duas vozes tinham sotaque”) e marcou a visita a Mann.

Para os propósitos da ficção, é bastante fácil entender por que Susan omitiu esse acesso crucial ao deus no exílio. É mais divertido imaginar Thomas Mann na lista telefônica entre “Rose Mann, Ocean Park e Wilbur Mann, North Hollywood”,⁵ que enfatizava o abismo entre sua própria pequenez e o celebrado ganhador do prêmio Nobel. Quer ela conhecesse alguém que conhecia alguém que conhecia Katia Mann, quer tivesse catorze anos (na crônica) ou dezesseis (na realidade), o fato indubitável é que tal abismo existia.

Mas a crônica está repleta de outros retoques que, por não servirem a nenhum propósito dramático e serem aparentemente insignificantes, sugerem a presença de alguma verdade escondida. Sua anotação inicial no diário de 28 de dezembro de 1949, embora breve, revela várias discrepâncias. Em “Pilgrimage”, eles se encontram às quatro da tarde, por exemplo, enquanto nos diários eles interrogaram “Deus hoje às seis da tarde”. Nos diários, Mann está sentado num sofá; no conto, numa cadeira. Nos diários, eles conversam na sala de estar; na crônica, se encontram no “escritório de Thomas Mann”.

Na crônica, eles também discutem o vindouro *Doutor Fausto*. O romance está repleto do dialeto alemão do século XVI, explica Mann, e ele teme que não seja prontamente entendido pelo público norte-americano. E de fato eles conversaram sobre o livro, mas não desse modo, já que o livro

apareceu em inglês em 1948. Ao situar o encontro em 1947, porém, Susan pode antecipar uma discussão da obra dele. “Dez meses depois, poucos dias após o aparecimento” do livro, ela e Merrill estavam na livraria Pickwick: “Comprei o meu e Merrill, o dele”.

Outra anotação solta do diário, numa longa lista de lembranças de infância, conta outra história.

“Fui pega na livraria Pickwick por roubar *Doutor Fausto*.”⁶

Nos diários dos anos de Susan em Los Angeles emerge, repetidas vezes, um temor: de que ela seja uma mentirosa, um embuste, uma fraude. Em junho de 1948, ela rabiscou uma lápide em seu caderno de anotações e escreveu nela as palavras

AQUI JAZ*

(assim como fez ao longo da vida)

Susan Sontag

1933-5?⁷

Uma parte disso resultava de sua “grande decisão” de ser popular, tomada em Tucson, o que ela conseguiu levar a cabo “com mais competência” no Colégio North Hollywood. Ela se repreendia por não defender suas convicções...

Os garotos estavam dizendo as coisas mais abissalmente estúpidas e preconceituosas, em particular em relação aos negros — eu disse algumas coisas no meu jeito camarada, descontraído, vamos-ser-amigos-sou-gente-boas, e voltei para o meu lugar completamente frustrada e com uma vontade desesperada de mandar todos eles para o inferno.

... inclusive quando buscou uma confirmação de sua popularidade se candidatando ao diretório estudantil. “Se pelo menos eu pudesse dizer honestamente que eu queria não ter vencido aquela eleição!”, escreveu. “E aí, a garota que chegou para mim e disse que estava feliz por eu ter vencido, pois ela não queria nenhum judeu — eu os odeio tanto — estou sendo roída por dentro — Oh, ser lindamente, naturalmente, limpamente, perfeitamente sincera! — comigo, com o mundo todo!”⁸

A frustração foi manifestada já perto do final da sua vida, quando ela ofereceu um conselho a uma classe de graduação na Vassar: “Não aceitem qualquer merda. Repudiem os canalhas”.⁹ Para ela, assim como para qualquer pessoa, isso era mais fácil de dizer do que de fazer. Mas, para além de um desejo de repudiar os racistas, um sentimento de inautenticidade espreita os diários daqueles anos. Ela registra “um anseio louco e frustrado por absoluta honestidade”¹⁰ e se pergunta, ao reler seus diários anteriores, de 1947, “quando e se uma pessoa alguma vez diz a verdade”.

— Até agora tenho escrito apenas o que sustenta o ideal do que eu desejaria ser — calma, paciente, compreensiva — uma estoica (preciso sempre estar sofrendo!!!), e por último, mas não menos importante, um gênio. Essa pessoa que tem me observado desde que sou capaz de me lembrar está olhando agora — seria uma maravilha se “isso” me impedisse de fazer as coisas erradas, mas em vez disso o que eu não faço são as coisas certas.¹¹

Uma sensação de estar posando, de estar se esforçando para aparecer com alguém que ela não era, permeia esses escritos. Há um descompasso não apenas entre a pessoa que ela é e a que os outros percebem, mas também, mais incisivamente, entre ela própria e alguma força superior que

estivesse a zelar por ela. Fazendo pose: não é uma coincidência que Susan Sontag tenha sido uma das figuras públicas mais fotogênicas de sua geração, nem que em seu melhor romance, *O amante do vulcão*, a protagonista seja uma especialista em “atitudes”. Renomada por seu talento magistral para a imitação, Lady Hamilton pode evocar, com um gesto ou uma entonação, toda uma multidão de figuras da mitologia e da história.

Sontag falava frequentemente de sua capacidade de admiração, e essa era uma de suas características mais cativantes. Mas sua fascinação por figuras como Thomas Mann era, em parte, uma tentativa de se obrigar a ser aquele seu eu melhor, de cujos padrões ela estava sempre se sentindo aquém. Mann era um “deus” no sentido de uma figura grandiosa e admirável. Era também um deus no sentido de um pai julgador que, se pudesse vê-la por dentro, certamente a faria em pedaços. “Tudo o que eu digo é com a sensação de que está sendo gravado”, escreveu ela em 1948. “Tudo o que eu faço está sendo observado.”¹²

Mildred Sontag queria se proteger da realidade e muito cedo recrutou a filha para ajudá-la. Susan notou que tinha herdado da mãe a ideia de que honestidade equivale a crueldade; e ela também deve ter aprendido com Mildred a arte de apresentar uma face em público e outra na intimidade, uma habilidade que a mãe tinha aperfeiçoado e que só as pessoas mais próximas a ela podiam enxergar. “Todo mundo ficava encantado com minha mãe”, disse a irmã de Susan, Judith. “Não sei como conseguia, porque ela não encantava suas filhas.”¹³

O segundo casamento de Mildred, seu incentivo para que outras pessoas mentissem, incluindo sobre a sexualidade, refletem sua própria perda, a morte de sua mãe, e uma estranha associação que ela sempre manteve com o fato. Quando Susan tinha cerca de catorze anos, um bêbado se insinuou

para ela na rua, levando uma Mildred escandalizada a declarar que ela se sentiu “francamente suja”. Susan, em seu diário, replicou: “Seu horror é feio e sujo — você e a lembrança do contraceptivo em forma de fivela da sua mãe pousado na mesa — sua mãe morrendo numa cama limpa de hospital — morrendo, na sua cabeça, de Sexo”.

Era essa a herança de Susan. “Tudo o que lembra para ela o ato sexual é sujo — e eu tenho sido impregnada por essa doença.”¹⁴

Sua mãe a incentivava a mentir, especialmente em relação a sexo. E desde muito jovem ela percebeu que tinha algo sobre o que mentir. “Assim como antes eu tinha sido assustadora e neuroticamente religiosa, pensando que deveria um dia me tornar católica”, escreveu quase um ano antes do dia de sua visita a Mann, “do mesmo modo agora sinto que tenho tendências lésbicas (com que relutância eu escrevo isto)”.¹⁵ Alguns meses depois, ela menciona “a culpa incipiente que sempre senti em relação a minha homossexualidade — que me tornava feia aos meus olhos”.¹⁶

Mesmo sem o incentivo da mãe, ela teria precisado mentir numa época em que os homossexuais eram geralmente vistos como pervertidos e criminosos: as leis contra conduta homossexual só foram abolidas em todos os Estados Unidos em 2003. Ela nunca abandonaria de todo a relutância que expressa quanto àquelas “tendências lésbicas”, mas sua sexualidade era a chave para entender a obstinação com que perseguiu sua vocação. “Meu desejo de escrever está ligado a minha homossexualidade”, escreveu. “Preciso da identidade como uma arma, para fazer frente à arma que a sociedade aponta contra mim. Isso não justifica minha homossexualidade. Mas me daria — eu sinto — uma licença... Ser queer** faz com que me sinta mais vulnerável. Aumenta meu desejo de me esconder, de ser invisível — o que eu sempre senti, de todo modo.”¹⁷

Uma década depois, em 1959, Susan escreveu que “o único tipo de escritor que eu poderia ser é o que expõe a si próprio”.¹⁸ O pronome masculino se mostra em instrutiva contradição com o resto da frase. De fato, uma crítica frequente a Susan Sontag era a de que ela situava o plano intelectual acima do físico ou do emocional, e assim se distanciava de seus temas. Foi o que ela fez em “Pilgrimage”, no qual toda sorte de modificações trai a precisão histórica que o rótulo de memórias requer.

O drama oculto em “Pilgrimage” nada tem a ver com a questão de quem telefonou para a casa dos Mann, ou se Susan foi com um ou dois amigos, ou se chegaram lá às quatro ou às seis da tarde. Tem a ver com sua sexualidade — a qual, sugere ela ao longo do texto, é heterossexual. Ela menciona seu amigo Peter Haidu: “Um namorado tinha que ser não só um amigo íntimo, mas também mais alto, e só Peter se credenciava”. Ela descreve o quanto Merrill era atraente e declara que “queria me fundir com ele ou que ele se fundisse comigo”, mas Merrill não servia: “Ele era várias polegadas mais baixo que eu. Nas outras barreiras era mais difícil pensar”.

Ela não fala sobre essas outras barreiras. O verdadeiro obstáculo era que Merrill era tão gay quanto ela — e também, claro, quanto Thomas Mann. E esse é o verdadeiro tema da narrativa, que ela intitulou originalmente “Ária sobre o constrangimento”:¹⁹ “Tudo o que cerca meu encontro com ele tem a cor da vergonha”, começa. Palavras semelhantes se repetem com tanta frequência que não pode haver dúvida quanto a sua importância. Ela fala da “doença algo vergonhosa” de que seu pai morreu. Escreve que, quando Merrill sugeriu a visita, “minha alegria se converteu em vergonha”. Descreve o telefonema como “mortificante” e ela própria como uma “covarde”. Estava “mergulhada em vergonha e pavor”, cita “mais constrangimento”, “constrangimento suplementar”, refere-se à

situação como “tão embaraçosa”, sente-se “envergonhada, deprimida” e “ilícita, inconveniente”, e recorda a visita como “a lembrança do constrangimento” e “uma coisa vergonhosa”.

Do que, afinal, ela tinha tanta vergonha? As palavras parecem um tanto melodramáticas para descrever um antigo momento de constrangimento adolescente. Muitas vezes, nos escritos de Sontag, os grandes artistas aparecem não como meros modelos a serem emulados, mas como superegos admoestadores diante dos quais ela deve se rebaixar humildemente: pessoas capazes de enxergar seu interior e descobrir seu desmerecimento, sua feiura. Thomas Mann foi o primeiro nessa genealogia de deuses, e o fato de sua vergonha na presença dele ter tido um cunho sexual emerge de uma metáfora que ela usa no final da narrativa. Ela e Merrill fogem correndo da San Remo Drive “como dois rapazes adolescentes saindo de carro em disparada depois de sua primeira visita ao bordel”.

E é por isso que, apesar das elaboradas mentiras, “Pilgrimage” soa verdadeiro. Os fatos eram falsos. Mas a vergonha era real.

* No original, “*Here lies*”, que também pode ser traduzido como “Aqui mente”. (N. T.)

** Em inglês, a palavra *queer*, originalmente usada para designar aquilo que era estranho, excêntrico, desviante, ganhou com o tempo, em tom pejorativo ou jocoso, o sentido de homossexual, bissexual ou transgênero. Optou-se por manter o termo original por conta de seu uso corrente internacionalmente e para manter aberta sua ambiguidade. (N. T.)

6. O progresso da bi

“Só me interessa gente engajada num projeto de autotransformação”, escreveu Susan em 1971.¹ Se o desejo de transformação pode provir de uma falta de inequívoca autossatisfação, é também o inimigo da autossatisfação no sentido negativo, de presunção e complacência. Em “Pilgrimage”, ela menciona seu “modelo de transigência com o tempo presente em favor de um futuro melhor”. Assim como sua mãe olhava para o passado, sempre suspirando por seus serviçais chineses, Susan olhava para o futuro. “Quero escrever — quero viver numa atmosfera intelectual — quero viver num centro cultural onde possa escutar muita música.”² Estava com catorze anos quando o diretor do Colégio North Hollywood contou a Nat e Mildred que Susan tinha lido mais livros que seu professor de inglês.³ E ela logo aprendeu onde poderia encontrar a atmosfera cultural que buscava.

Num artigo na revista *Collier's*, ela leu sobre a Universidade de Chicago, “que não tinha um time de futebol, onde tudo o que as pessoas faziam era estudar, e onde conversavam dia e noite sobre Platão, Aristóteles e Tomás de Aquino. Pensei: feita para mim”.⁴ Mildred, porém, não gostava da ideia. Numa viagem em que atravessaram o país, no verão de 1948, a primeira visita de Susan a Nova York desde que partira para Tucson cinco

anos antes, a família parou em Chicago. “Tenho a impressão de que o hotel Plaisance, em frente à universidade, é o mais perto que poderei chegar alguma vez de tal instituição de ensino!”, ela suspirou em junho. “Maldição! — um muro impassível que não consigo derrubar com argumento algum.”⁵

Não foi essa a história que Mildred espalhou anos depois. “Eu achava que qualquer pessoa tão brilhante deveria fazer o que lhe desse na telha”, contou ela a um repórter.⁶ “Ela tinha uma melodia alegre na voz”, disse uma vizinha, “quando me contou que Susan desafiou Nat” — que, nesse relato, proibira Susan de partir — “e foi para a Universidade de Chicago.”⁷ Mas Mildred e Nat estavam com problemas: Susan menciona que “a forte possibilidade de um divórcio inclui a chance de minha mãe se mudar de novo para Nova York”. Um dos temas sobre os quais eles discordavam era a permissão para Susan partir para a faculdade.⁸ Mildred e Nat tentavam remendar as coisas. Em setembro, com a ajuda de Nat, Susan tinha derrubado o muro impassível: “Uma discussão com muito choro com Mildred (droga!). Ela disse: ‘Você deveria estar muito feliz por eu ter casado com Nat. Você nunca iria para Chicago, fique certa disso! Não sei nem dizer como estou infeliz com isso’”.⁹

Susan esperou se passar um ano depois da morte de Mildred, em 1986, para publicar “Pilgrimage”. Nele, ela retratou sem afeição sua mãe “ossuda, taciturna”, enfatizando apenas o quanto ela própria estava desesperada para sair de casa. Assim como quando Mildred contou a história, essa era apenas uma parte da verdade, porque por mais que se sentisse oprimida pela mãe, por mais que quisesse encontrar seu caminho no mundo, Susan também estava consciente dos “poderes mágicos” que sua mãe lhe conferira, poderes sem os quais — conforme ela foi levada a

compreender — Mildred morreria. Não foi fácil para nenhuma das duas cortar o laço. “Eu sei que preciso me afastar de casa”, ela escreveu em maio, “embora eu goste de L. A. e não me importasse de morar aqui em outras circunstâncias — a promessa de um carro é tentadora, mas não o bastante para que eu continue nesta prostituição.”¹⁰

Ela tinha apenas quinze anos; durante o ano todo ela hesitou. Era uma decisão muito séria para alguém tão jovem, e Susan era fortemente seduzida pela familiaridade. “Como eu queria me render! Como seria fácil convencer a mim mesma da plausibilidade da vida dos meus pais! Se eu visse apenas a eles e a seus amigos por um ano, será que eu me resignaria? Eu me renderia?... Pois posso me ver escorregando, balançando — às vezes até aceitando a ideia de permanecer em casa mesmo durante a faculdade.”

Sua relutância tinha a ver com o emaranhamento emocional com sua mãe. Susan — não Nat — podia ajudá-la, Mildred lhe deixou isso claro. Só Susan podia confortá-la. Ela sempre acreditou nisso.

Tudo o que posso pensar é na mamãe, como ela é bonita, o quanto é macia a sua pele, como ela me ama. Como ela sacudia outra noite enquanto chorava — ela não queria que o papai, no outro quarto, a ouvisse, e o som de cada onda sufocada de lágrimas era como um gigantesco soluço.¹¹

No final de 1948, ela se formou no Colégio North Hollywood. Àquela altura, tinha desistido de Chicago e elegera, por fim, a UCLA, a Universidade da Califórnia em Los Angeles, ali pertinho de Sherman Oaks. Mas então emergiu um meio-termo: Berkeley, o carro-chefe da Universidade da Califórnia, no norte do estado. Era perto de casa — mas não perto demais. “UCLA vs. Berkeley”, ela escreveu alguns meses depois.

“Berkeley significava um desenraizamento completo de mim mesma — uma nova cidade, um novo ambiente, novas pessoas —, uma oportunidade imediata de sair de casa. Emocionalmente, eu queria ficar. Intellectualmente, queria partir. Como sempre, eu parecia ter prazer em me punir.”¹²

O masoquismo que caracterizaria boa parte de seus relacionamentos tinha sido estabelecido de início com Mildred. Num texto memorialístico levemente ficcionalizado, ela se lembra de ter estado “obcecada pelo desejo de crescer” e pelo desejo “de mais afeição da parte de sua silenciosa, sombria e bela mãe”. Essa afeição só veio num forte jorro quando sua mãe estava prestes a perdê-la, fluindo “numa torrente subitamente desperta de amor materno e dependência”. Isso, por sua vez, impeliu Susan a fugir.¹³

Mas ela não o fez sem o peso da culpa, inclusive com relação a sua irmã, que ela ofereceu à mãe em compensação. Mais de uma década depois, Susan pediu desculpas. “Sabia que nunca deixei de me sentir culpada por ‘abandonar o lar’?”, escreveu à irmã numa carta confessional. “Na minha idade! E depois de tantos anos! Mas Judith, raciocinei — predominantemente de modo inconsciente —, Judith está lá, Judith está segurando as pontas. De modo que eu sacrifiquei você — e qualquer pensamento sobre o que poderia ter sido bom para você — ao meu sentimento de culpa em relação a ela. [...] Você tem todos os motivos para não confiar nem um pouco em mim, ou para não gostar muito de mim.”¹⁴

Trinta e sete anos depois de ter saído de casa, pouco depois da morte de Mildred, Susan ainda se censurava pelo relacionamento fracassado. “Sempre me senti culpada por ter deixado a casa/a mãe. Portanto, ela tinha direito de me tratar de modo tão frio, tão sem generosidade.”¹⁵

A culpa pairou sobre suas primeiras semanas em Berkeley. “Bem, aqui estou”, suspirou ela em seu caderno de anotações: “Não é nada diferente; parece que nunca foi uma questão de encontrar um ambiente mais aprazível, mas sim de encontrar a mim mesma — encontrar autoestima e integridade pessoal. Não estou mais feliz agora do que estava em casa”.¹⁶ O desafio — “encontrar autoestima e integridade pessoal” — era o mesmo. Uma universidade talvez desse a impressão de demandar as mesmas soluções que ela encontrara no colégio: imersão na literatura e na música. Mas Berkeley tinha outra experiência reservada para ela, e sua vida acadêmica logo ficaria em segundo plano.

Durante seus primeiros meses, ela leu tão intensamente como sempre, confessando sua decepção inicial com o *Doutor Fausto* de Thomas Mann, penitenciando-se por ser esnobe quanto a Robert Browning, declamando passagens de Christopher Marlowe, sentindo-se desapontada com a “infantilidade de concepção” de Hermann Hesse e fazendo planos de se concentrar no verão “em Aristóteles, Yeats, Hardy e Henry James”.¹⁷ Estava também inquieta quanto a uma atração não correspondida por uma garota chamada Irene Lyons e experimentando o sexo com homens com o intuito de “provar, pelo menos, que sou bissexual”, mas confessando que não sentia “nada senão humilhação e degradação ao pensar em relações físicas com um homem”.¹⁸

Em abril, ela leu *No bosque da noite*, de Djuna Barnes. Publicado em 1936, era uma das poucas obras contemporâneas de grande valor literário que discutiam abertamente a vida de homossexuais. (Para os homens, havia os diários de André Gide, que Susan e Merrill leram, e *Morte em Veneza*, o que talvez explicasse em parte o apego dela por Thomas Mann.) *No bosque da noite* vinha com um prefácio de T.S. Eliot que louvava nele “o brilho do espírito e da caracterização, e uma qualidade de horror e

perdição muito estreitamente ligada à da tragédia elisabetana”. Para muitos que o liam, o romance era excitante, tanto sexual como artisticamente: “Não apenas uma leitura, mas um encantamento”.¹⁹

Há falsos barões; gente com nomes como Frau Mann, duquesa de Broadback; e frases de uma afetação rococó raramente superada: “Como uma pintura do *douanier* Rousseau, ela parecia uma selva aprisionada numa sala de estar”.²⁰ Seu estilo afetado é frequentemente incompreensível — “Oh, bruxa noturna choramingando no espinheiro, podridão no grão, fungo no milho”²¹ —, uma linguagem que se vangloria de sua impenetrabilidade. O livro todo reflete um conceito, derivado de Wilde, de Huysmans e dos decadentes do século XIX, de homossexualidade como aristocracia. Barnes se serve da ambientação habitual daquele mundo (a Rive Gauche) lado a lado com a franqueza sexual (“nos velhos dias eu talvez tenha sido uma menina em Marselha trepando pelo porto com um marujo”), que expressa desprezo pelo decoro burguês. No seu cerne está a ideia de que a vida convencional não é acessível aos homossexuais — e nem estes querem que seja. “A vida de uma pessoa é especialmente sua”, escreveu Barnes numa frase que deve ter empolgado Susan, “quando ela a inventa.”²²

No entanto, há também em *No bosque da noite* uma visão de homossexuais como doentes, perturbados, enlouquecidos pela lascívia indecente: “Procure as garotas [isto é, homens gays] também nos banheiros à noite, e as encontrará ajoelhadas naquele grandioso confessionário secreto, chorando entre línguas, na terrível excomunhão”.²³ A vida lésbica não é mais edificante, conforme Barnes sugere com uma metáfora brutal: “Como as pobres bestas que enroscam suas galhadas e são assim encontradas mortas, com as cabeças inchadas por um conhecimento

recíproco que nunca quiseram, tendo sido obrigadas a contemplar-se uma à outra, frente a frente e olhos nos olhos, até a morte”.²⁴

“Você leu *No bosque da noite*?”, Harriet Sohmers perguntou a uma “deslumbrante”, “belíssima” Susan Sontag, que, aos dezesseis anos, vasculhava as estantes da livraria de Berkeley. Era quase final de semestre, e Harriet, uma terceiranista vinda de Nova York, estava conversando com outro funcionário, um homem gay que viu quando ela examinava a garota de cima a baixo: “Coisinha mais linda”, recorda ela, “adorável”.

“Vá atrás”, ele ordenou.²⁵

Cinco anos mais velha que Susan, Harriet já era uma nova-iorquina sofisticada da maneira a que Susan aspirava: tinha passado dois anos na New York University e um verão no experimental Black Mountain College, na Carolina do Norte, onde conheceu importantes artistas de vanguarda, incluindo John Cage e Merce Cunningham. Ali ela conheceu também Peggy Tolk-Watkins, mais tarde conhecida em San Francisco como “A Rainha das Sapatas”, onde teve um legendário bar de lésbicas chamado Tin Angel [Anjo de Lata] no Embarcadero. Peggy foi o primeiro relacionamento gay de Harriet e a introduziu no underground de San Francisco. Harriet agora introduzia Susan nesse mundo.

O affaire durou, com idas e vindas, mais de uma década. Suas primeiras três semanas seriam essenciais para a vida posterior de Susan — e ela soube disso imediatamente. Em 23 de maio de 1949, escreveu que aquelas semanas foram “talvez o mais importante intervalo de tempo — (importante para a pessoa que eu vier a ser como um todo) — que já conheci”. Na página de capa de seu diário, ela escreveu: “RENASÇO NA ÉPOCA RECONTADA NESTE CADERNO”.²⁶ Renasce no sentido de descobrir o amor e o sexo com a plena força de uma adolescente impetuosa; renasce

porque, nessa descoberta, ela vislumbra uma solução para a divisão que já havia diagnosticado como o grande desafio de sua vida: “Minha maior infelicidade, a torturante dicotomia entre o corpo e a mente”.²⁷ Em Harriet, ela via um meio de superar essa dicotomia. Em vez de uma realidade deprimente a ser evitada com uma fuga para dentro da cabeça, o corpo em si podia ser a fonte de autoestima que ela esperava encontrar quando saiu de casa.

Uma sensação de prazer, de alívio e libertação permeia seu relato sobre as últimas semanas do semestre. O mundo que descobria nos bares de San Francisco a excitava, e ela registrou isso cuidadosamente em seus diários. “A cantora era uma loura muito alta e linda num vestido longo sem alças”, escreveu, “e embora eu me admirasse da sua voz notavelmente potente, Harriet — sorrindo — teve que me *contar* que ela era um homem.” Em outra ocasião, “C comprou uma arma e ameaçou atirar em ambas... As outras duas mulheres eram um casal chamado Florence e Roma... Harriet tivera um caso com Florence... A certa altura, C começou a rir e nos perguntou se tínhamos percebido que aquilo tudo era uma paródia de *No bosque da noite*”.

Como tantas vezes em sua vida, essa alegria tinha a ver com a descoberta de uma nova linguagem. Martin Eden mantinha glossários, e Susan fez o mesmo ao longo da vida. Suas anotações mostram o quanto ela tinha a aprender:

Homossexual = gay

Heterossexual = *jam* (Costa Oeste), *straight* (Leste)²⁸

Seu diário trazia muitos outros termos, sexuais ou não, da subcultura gay de San Francisco:

“86”, “ele me deu um 86”, “levei um 86” (dispensa)
agir de modo “*swishy*”, “estou *swish* esta noite” (afeminado)
“*I’m fruit for...*” (“Sou louco ou louca por...”)
a “cabeça”, o “john” (banheiro)
T. S. (*tough shit*) [dureza]
“*he’s gay trade*”, “*take it out in trade*” (transas de uma noite)
“ir ao comércio”, “estou entrando no comércio” (fazer por dinheiro)
“ter cabeça, ficar cabeça” (ter uma ereção)
“uma biscate” (mulher de uma noite — só por sexo, sem dinheiro envolvido)
“cair do telhado” (período menstrual)²⁹

Essas listas foram o início de outra lista, as 58 teses de “Notas sobre o *camp*”, que ela publicou quase quinze anos depois. Essa lista descrevia, com uma meticulosidade quase antropológica, um tipo de sensibilidade homossexual que Susan começou a observar em Berkeley e que ela, mais do que qualquer outro escritor, trouxe de maneira pioneira para a consciência de um público heterossexual. Ela confessou que era uma sensibilidade que alternadamente a atraía e a repelia, mas em Berkeley percebeu com clareza seu potencial libertador. Se desejar uma mulher quase a arruinou, “coagulando a culpa incipiente que sempre senti em relação à minha homossexualidade — que me tornava feia aos meus olhos — agora sei a verdade — sei como é bom e correto amar”.³⁰

Foi uma revelação erótica no sentido mais amplo da expressão. Pouco antes de conhecer Harriet, ela teve um encontro com um homem, durante o qual os tópicos examinados pareciam quase parodicamente sontagianos — “Discutimos tudo, das cantatas de Bach ao *Fausto* de Mann, passando pelo pragmatismo, pelas funções hiperbólicas, pela Cal Labor School e pela

teoria do espaço curvo de Einstein” —, e durante o qual ela se deu conta de que “tinha rejeitado mais coisas do que jamais havia tido antes: a totalidade de perambulações e ócio e sol e sexo e comida e sono e música”. Agora, abraçar sua sexualidade lhe dava a chance de integrar aquela mente voraz com um corpo igualmente faminto. “Vou começar direito, saindo e me agarrando à experiência, sem esperar que ela venha a mim — Posso fazer isso agora porque caiu a Grande Barreira — *o sentimento de santidade em relação ao meu corpo* — Sempre estive repleta de desejo.”³¹ Berkeley significou “aceitar a mim mesma, aliás, regozijar-me comigo mesma — O importante mesmo é não rejeitar coisa alguma — Quando me lembro quanto hesitei antes de vir de fato à Califórnia! Que cheguei a pensar em não aceitar esta nova experiência!”.³²

Quando escreveu isso, porém, ela estava se aprontando para partir. Não desistira de sonhar com a Universidade de Chicago, e em 28 de maio soube que tinha sido aceita, com uma bolsa de estudos de 765 dólares.

Seu idílio em Berkeley estava terminado. Partiu se sentindo renascida, mas Harriet retornou a Nova York sem confiar plenamente na transformação de Susan. “Sexualmente tratou-se de um fiasco”, disse. “Ela era linda, mas não era sexual. Há uma grande diferença.” De fato, num padrão que ela iria repetir com frequência com seus ou suas amantes, Susan encarava Harriet como uma professora, aprendendo com ela tudo o que podia. “Sempre achei que fosse porque ela era intelectual demais”, disse Harriet sobre os problemas no relacionamento. “Quando íamos ver um filme, ela esperava para ouvir se eu tinha gostado. Se eu não gostasse, ela também não gostava.”

Susan ainda era atormentada pela insegurança que ela tentara combater ao ir para Berkeley. “Ela era tão fraquinha”, disse Harriet a respeito de Susan nas primeiras semanas de seu relacionamento. “Era tão

impressionável e fácil de intimidar, tão insegura quanto a si própria. Tudo o que veio depois é uma espécie de extermínio daquela menina que ela era, porque ela era realmente muito insegura quanto ao que era.” Não obstante, Harriet sabia que Susan era extraordinária. “Lembro-me de estar com ela no trem que ia de San Francisco a Sausalito e de dizer: ‘Você tem um grande destino’.”³³

Pouco depois da revolução sexual de Berkeley, a mente de Susan retomou a ascendência sobre seu corpo. Ela voltou a Los Angeles para passar o verão, onde encontrou um trabalho como arquivista na Companhia de Seguros Republic e topou de novo com Merrill Rodin. Incentivado por ela, ele, três anos mais velho, tinha entrado na Universidade de Chicago um ano antes. “Foi a mais grandiosa experiência intelectual da minha vida”, disse ele, “e uma espécie de despertar para mim.”

De volta à Califórnia, retomaram sua velha amizade. “Hesitante no início”, ela falou a ele “sobre as experiências que tivera em Berkeley e que nunca seria capaz de contar aos pais”, que “ficariam chocados e horrorizados se um dia soubessem.”³⁴ Eles passaram o verão inteiro “explorando a vida gay, a subterrânea, muito subterrânea, vida gay de Los Angeles. E estávamos fascinados por ela”. No mundo de onde eles vinham, as únicas pessoas gays eram aquelas exibidas como atrações turísticas, como anões de circo. A mãe de Merrill uma vez lhe contou que ela e o pai dele “iam ao Flamingo Club ver as bichas”, disse ele. “E aquela foi a primeira vez que ouvi falar de bichas.”

Esse clube, em La Brea, era fechado para turistas nas tardes de sábado, quando apareciam os verdadeiros gays, incluindo Susan e Merrill. Em toda a enorme Los Angeles havia “menos que cinco” lugares onde os

homossexuais se reuniam: além do Flamingo Club, Merrill recordava o Tropic Village em Ocean Park e um lugar na praia em Santa Monica, “um mundo inteiramente diferente — paralelo, mas no subsolo do mundo real”.

De modo significativo para o desenvolvimento intelectual de Susan, esse submundo paralelo incluía a cultura de vanguarda. No Coronet Theater no La Cienega Boulevard, eles viram os filmes de Maya Deren, que vinha fazendo curtas-metragens experimentais em Los Angeles desde 1943. No Coronet eles também viram o curta homoerótico *Fireworks*, de Kenneth Anger. (Ele mostrava um rapaz sonhando que estava sonhando, um tema que se repetiria na obra posterior de Sontag.) Apenas alguns anos mais velho que Susan e Merrill, Anger tinha sido fortemente influenciado por Deren; seu filme, de meros catorze minutos de duração, ocasionou sua prisão sob a acusação de obscenidade. O caso, depois de várias apelações, chegou à Suprema Corte da Califórnia, que finalmente decidiu que o filme poderia ser exibido; mas o escândalo indicava o clima sob o qual artistas gays tinham que trabalhar, mesmo em grandes centros urbanos como Los Angeles.

Como os personagens de *No bosque da noite*, os habitantes daquele mundo homossexual paralelo formavam uma elite cultural, da qual pessoas como Susan estavam orgulhosamente conscientes. Mas elas também estavam conscientes de que esse mundo significava um perigo constante: para jovens expostos a famílias “chocadas e horrorizadas”; para artistas como Kenneth Anger, sujeitos a escândalo público; para qualquer um que frequentasse os lugares que Susan e Merrill frequentavam. “Eles sofriam batidas policiais o tempo todo”, disse ele. “Eram lugares ilegais. Eram arriscados.”

Mesmo sem uma mãe que a incentivasse a pensar no sexo como algo perigoso e sujo, não seria surpreendente que Susan, depois do ímpeto de

libertação que sentira em Berkeley, tivesse começado a se sentir apreensiva. Sem Harriet, ela se inquietava sobre aceitar ou não ser um membro permanente daquela sociedade. Em Tucson, ela havia “compreendido a diferença entre estar dentro e estar fora” — e a homossexualidade era praticamente a definição de estar fora. Assim como tivera sucesso em se tornar popular no Colégio North Hollywood, ela agora tentava entrar de novo na corrente dominante.

O melhor amigo de Merrill, Gene Marum, que iria telefonar a Thomas Mann no fim do ano, passou boa parte daquele verão com Merrill e Susan. Gene era hétero, embora compartilhasse o interesse deles pelo mundo gay, roubando os diários de André Gide para Susan; mas ele também ofereceu a Susan alguns conselhos práticos. “Se você não quer ser gay”, explicou a ela, “eis o que você deve fazer. Você tem que se forçar a sair com homens; tem que chupar o pênis deles, e vai ser difícil, mas é o único meio de não ser uma lésbica.”³⁵

Esse conselho estava perfeitamente calibrado para uma garota insegura cuja fé na autotransformação era tudo o que lhe permitira atravessar uma infância infeliz. Foi nessa época que Susan, que apenas alguns meses antes tinha confessado não sentir “senão humilhação e degradação diante da ideia de relações físicas com um homem”, começou a se descrever, privadamente, como bissexual, e a se aplicar, com a dedicação estudiosa que a tornava tão extraordinária em termos acadêmicos, a seguir o conselho de Gene.

Um documento espantoso dessa época sobrevive. Intitulado “O progresso da bi”, é uma única página listando seus encontros sexuais, da “noite de Natal de 1947 (catorze anos) até 28 de agosto de 1950 (dezessete anos)”.³⁶ A lista é digna de nota por várias razões. A primeira é a mera

quantidade de pessoas com quem ela tinha ido para a cama à altura do segundo ano de faculdade: 36. A segunda é o número de transas de uma só noite, pessoas com nomes simples, de Yvonne a “Phil”, passando pela alarmante “Vovó”. Mas o aspecto mais notável dessa lista é a mentalidade pedagógica que seu título revela. “O progresso da bi” mostra que Susan tinha seguido o conselho de Gene e estava tentando se treinar na heterossexualidade aumentando a proporção de encontros heterossexuais. Talvez ela conseguisse se assenhorear da heterossexualidade do mesmo modo que se assenhoreava de novas palavras e expressões: por meio da prática.

Tais esforços não foram coroados de êxito. Susan, Gene e Merrill decidiram provar que “éramos tão desinibidos em relação ao sexo que poderíamos ter a nossa própria orgia privada”. Alugaram um quarto no motel Normandie Village, na Sunset Strip, beberam uma cerveja e tiraram a roupa. Viram os corpos nus uns dos outros, em seguida não souberam muito bem o que fazer com eles. Merrill era circuncidado; Gene não. Susan ficou intrigada pela diferença, que tornou o processo “científico, nem um pouco erótico”, para Merrill. Para Gene, foi simplesmente “nauseante”.

Mas a questão não era o sexo em si. “Era adulto e sofisticado, e se tratava de desafiar convenções”, disse Merrill. “Era a isso que estávamos dispostos, desvendar as convenções e desvendar a hipocrisia do mundo adulto, ou do mundo normal, cotidiano, e descobrir o mundo secreto subterrâneo.”

A “orgia” ficou muito distante do renascimento físico que Susan experimentara em Berkeley, e seu caráter de expedição científica era uma negação de uma frase de Keats rabiscada em seu caderno de anotações no início do verão: “Oh, por uma vida de sensações em vez de uma vida de

pensamentos”.³⁷ Agora sua cabeça estava separada do corpo de novo. Ela dizia a si mesma para “se forçar a fazer sexo com homens”, disse Merrill. “E esse foi um de seus principais projetos quando partiu para a Universidade de Chicago.”

7. A ditadura benevolente

Naqueles anos, disse Susan, a Universidade de Chicago era “uma ditadura benevolente”. Seu ditador era Robert Maynard Hutchins, uma figura messiânica que parece inimaginável na educação superior de hoje. Ele era notável na época, tanto por sua juventude — tinha trinta anos quando foi nomeado reitor da Universidade de Chicago — como pelas ideias, que atraíam muitas das principais figuras culturais de toda uma geração de professores e de alunos.

Alto e bonito, filho de um pastor presbiteriano, Hutchins, como os puritanos fundadores de Harvard e Yale, enxergava a educação rigorosa como um meio de transformar a nação. Sua escola era o oposto da frívola América da “parada de sucessos melosa, da narração histórica dos jogos de beisebol”. E tinha uma propensão para os gestos que difundiam a reputação de seriedade da escola precisamente para os estudantes que, como Susan e Merrill, eram do tipo que se sentia alienado daquela cultura. Na capital do Centro-Oeste dos Estados Unidos, terra obcecada pelo esporte, ele chegou a banir o time de futebol americano — uma decisão que Susan, como tantos outros seduzidos por Chicago, aprovou com entusiasmo. Em 1942, sob as arquibancadas do estádio abandonado, Enrico Fermi construiu o primeiro reator nuclear do mundo.

Fundada em 1890 por John D. Rockefeller, a universidade foi devotada à meritocracia desde o começo. Se as faculdades do Leste, explicitamente ou não, admitiam alunos com base em raça, sexo, classe ou religião, Chicago os admitia por meio de um teste uniforme. Isso excluía a possibilidade de admissões por “direito de herança”, que perpetuavam privilégios de casta. Chicago foi a primeira universidade a admitir mulheres numa condição de paridade com os homens,¹ e em 1940 ela já havia concedido 45 doutorados a afro-americanos, mais do que qualquer outra universidade no país.² Numa época em que escolas de prestígio limitavam estritamente a admissão de judeus, a universidade tinha um numeroso contingente judeu, que talvez chegasse à metade dos alunos.³

A Universidade de Chicago de Hutchins, situada a oeste, jovem e democrática, não estava destinada, como aquelas mais antigas, a servir a uma elite. Estava destinada a criar uma. Uma vez lá dentro, os estudantes descobriam que o currículo, baseado nos clássicos da filosofia e da literatura, era o mesmo para todos, e todas as aulas eram obrigatórias, exceto aquelas que o aluno eliminava no ato da matrícula por já ter cursado anteriormente.

O instrumento de Hutchins era uma educação geral, conhecida como Núcleo Comum, baseada na literatura clássica. Não havia notas. Em vez disso, diz Robert Silvers, fundador do *New York Review of Books*, que se formou lá em 1947, “a Universidade de Chicago consistia de uma série de leituras. Começava com a *Física* de Aristóteles em um ou dois cursos diferentes. A gente lia *Sobre estética*, de Aristóteles. Lia a *República* de Platão. Lia Agostinho” — e assim por diante, através de toda a história da filosofia ocidental, terminando mais ou menos em Marx e Freud. A ciência era uma parte essencial dessa educação: “Todo mundo tinha que saber um pouco de fisiologia. Todo mundo tinha que saber um pouco de

física”, diz Silvers. “Todos deviam ter alguma ideia do que era a teoria quântica”.⁴

O currículo de Chicago — especialmente para Susan — era uma lista. “Sou totalmente a favor do currículo obrigatório, moldado pela investigação filosófica”, ela disse mais tarde, “e começando sim com Platão, Aristóteles, os dramaturgos gregos e Heródoto e Tucídides”. Como as listas de clássicos da Modern Library que ela descobrira em Tucson, Chicago prometia a seus alunos uma sólida formação cultural. A diferença entre Chicago e as universidades mais antigas, disse ela, era que Harvard tinha “um grande menu e nenhuma ‘direção correta’”.⁵

“O propósito da universidade é nada menos que granjear uma revolução moral, intelectual e espiritual no mundo todo”, disse Hutchins.⁶ Essa ambição era o oposto das estreitas preocupações acadêmicas que Susan registrara com um calafrio alguns meses antes em Berkeley. Ali, no rastro das revelações sensuais que estava vivenciando, ela ficou “aterrorizada ao perceber quão perto eu cheguei de me deixar submergir na vida acadêmica” — uma submersão que teria culminado aos sessenta anos, quando ela estivesse “feia e respeitada e professora titular”.

Eu estava hoje vasculhando as publicações do Departamento de Inglês na biblioteca — longas monografias (centenas de páginas) sobre assuntos como: “O uso do ‘tu’ e do ‘vous’ em Voltaire”; “A crítica social de Fenimore Cooper”; “Uma bibliografia dos escritos de Bret Harte nas revistas + jornais da Califórnia (1859-1891)”. Jesus! Foi a isso que eu quase me submeti?!?⁷

Muitos colegas de classe jamais esqueceram sua primeira impressão de Susan Sontag. “Não se esperava de uma mulher de Chicago que chamasse atenção para seus atrativos físicos”, disse um professor, “mas não havia

nada que Sontag pudesse fazer para evitar isso.”⁸ Uma amiga recorda a recepção de início de curso. “As pessoas estavam de pé por ali, e quando ela entrou no salão, todos os homens... Uau!”⁹ No campus, “garotas de dezessete anos desleixadas de calça jeans eram a norma”, escreveu outro colega, quando Susan Sontag apareceu com meias de seda, sapatos de salto alto, vestidos leves e um bronzado californiano. “Supunha-se que ela estava ligada de algum modo à expressão ‘Estrela de Cinema’.”¹⁰

Os saltos altos e os vestidos leves parecem não ter durado muito mais do que o tempo que ela levou para empurrar Mildred de volta a Los Angeles: jeans passaram a ser sua norma também. Mas seu tipo de beleza encontrou admiradores fervorosos em Chicago. Ela se destacava no campus. “O campus atraía os garotos mais brilhantes das menores aldeias”, diz a pintora Martie Edelheit, que frequentava o acampamento de onde Susan fugiu quando criança. Alguns dos graduados naqueles anos — Philip Roth, Philip Glass, Robert Silvers, Carl Sagan, Mike Nichols, Susan Sontag — seriam notados em aldeias muito maiores. Mas a pressão era tamanha, diz Edelheit, que os suicídios eram frequentes:

Você pega um garoto de treze, catorze anos, que era o mais inteligente da sua cidadezinha e o joga num ambiente como a Universidade de Chicago. Tivemos uma supervisora de dormitório estudantil que era uma moça de 22 anos que não sabia nada de nada e nem tinha ideia do que devia fazer ali. Não havia com quem conversar, não havia uma verdadeira supervisão.¹¹

Deixados por sua própria conta, social e emocionalmente, os estudantes descobriam que a “ditadura benevolente” lhes dava um mapa claro de orientação. Em Hutchins, na Universidade de Chicago, Susan encontrou exigências inflexíveis semelhantes às suas. “Hutchins desprezava feriados,

desprezava folgas”, escreveu George Steiner, outro ex-aluno ilustre. “Era um workaholic, e ninguém se envergonhava de tentar acompanhá-lo. Ele odiava o desleixo, a mediocridade, a covardia; não fazia segredo algum de seus padrões.”¹² Esses padrões eram tão elevados que ninguém que os adotava poderia jamais estar à altura, disse James Miller, um catedrático, referindo-se a Sontag.

A questão de saber se ela pode se equiparar com o verdadeiro professor, quando o verdadeiro professor é Sócrates... [os alunos de Chicago] querem estar à altura desse ideal clássico de perfeição moral. E também querem ser enciclopédicos. Querem dominar a fundo toda a literatura clássica. De modo que, por um lado, a meta é conhecer uma infinidade de coisas. Por outro, é ser uma espécie de alma perfeita. E as pessoas não compartilham essa ambição porque são toscas, capitalistas estúpidos que só pensam em ganhar dinheiro, gente que Hutchins despreza como a escória da terra... É um ideal absoluto e rigorosamente punitivo. E se você o leva a sério, como acho que Susan Sontag fazia, significa que você não tem escolha senão desprezar a si mesmo.¹³

Em meio a todos esses perfeccionistas, Susan Sontag se destacava. Tinha a aparência de uma estrela de cinema e uma bagagem de erudição que intimidava até mesmo estudantes acostumados a ser os mais brilhantes em todas as aulas. Martie Edelheit lembrava o quarto de Susan no dormitório estudantil: “Eu tinha cursado colégio de música e arte, tinha sido aluna de música, e achava que tinha lido muita coisa”, disse ela, “e quando entrei no quarto dela, havia uma parede de prateleiras cheias de livros. Ali estava aquela garota de dezesseis anos que já tinha passado um ano em Berkeley e que tinha aquela parede de livros, e eu fiquei pasma”.

Como tantos outros, Joyce Farber nunca esqueceu sua primeira visão de Susan. “Eu me lembro da primeira vez que desci para o café da manhã”, disse ela, com a imagem ainda clara depois de quase setenta anos. “Lá estava ela, sentada na cabeceira da mesa. Tinha quase dezesseis anos e todos estavam atentos a cada palavra sua. Não sabiam nada a seu respeito. Ainda agora posso vê-la ali.”¹⁴

Ela maravilhava seus professores também. Robert Boyers, que depois se tornaria seu amigo, recordava “duas pessoas imensamente diferentes” daquela época, Philip Rieff, com quem Sontag se casaria, e David Riesman, autor de *The Lonely Crowd* [A multidão solitária]. “E ambos atestam que, aos dezessete anos, ela era *a aluna mais brilhante que já haviam conhecido*. Precocemente, obviamente, inequivocamente brilhante. E ela havia lido mais do que qualquer outro adolescente de dezessete anos que eles conheceram até então.”¹⁵

“Agora me diga, o que você considera o ponto central? O que você acha? Como isso se aplica a algum problema específico?” Robert Silvers recorda as perguntas feitas num seminário típico da Universidade de Chicago.¹⁶ “Não se esperava que entregássemos monografias”, disse Susan, “assim como não se esperava que os alunos de Sócrates entregassem monografias.”¹⁷

No entanto, alguns trabalhos de Sontag daquela época sobreviveram, incluindo um que ela escreveu para Kenneth Burke. Uma das eminências de Chicago, Burke era pouco conhecido fora da universidade. Quando, no início da primeira aula, escreveu seu nome — “sr. Burke” — no quadro-negro, não tinha motivo nenhum para supor que algum aluno de graduação o conhecesse. Então, depois da aula, uma garota perguntou qual era seu primeiro nome. Surpreso, o professor indagou por que ela queria saber.

“Porque fiquei me perguntando se por acaso seria Kenneth Burke.”

Ele disse: “Como você sabe quem eu sou?”.

E eu disse: “Bem, eu li *Permanence and Change* [Permanência e mudança] e *Philosophy of Literary Form* [Filosofia da forma literária] e *A Grammar of Motives* [Uma gramática de motivos], e li também...”.

Ele disse: “Verdade?”.¹⁸

Como todo mundo em Chicago, Kenneth Burke era um erudito de grande reputação. Diferentemente dos outros em Chicago, ele tinha uma conexão direta com duas lendas da boemia literária do Greenwich Village. Ali, ele tinha dividido tempos atrás um apartamento com Hart Crane, o poeta que se suicidara em desespero por não conseguir “corrigir” sua homossexualidade, e Djuna Barnes, autora de *No bosque da noite*. Para Susan, Burke era uma ligação direta com o mundo ao qual ela aspirava. Para ele, ela era “o melhor aluno que tive na vida”.¹⁹

Para ele, ela escreveu um ensaio sobre *No bosque da noite*. O texto mostra sua ousadia em desafiar até mesmo as opiniões mais venerandas. Se T.S. Eliot descobria no livro uma qualidade “muito próxima à da tragédia elisabetana”, Sontag escreve, corretamente, que os decadentes do *fin de siècle* são os verdadeiros antecedentes da obra: “O brilho e a paixão de *No bosque da noite* não têm afinidade alguma com a ‘salubridade’ de um enredo trágico elisabetano”, contesta ela. “É com o estilo de Pater, não com o de Marlowe ou o de Webster, que o refinamento de percepção hiperconsciente da srta. Barnes se assemelha.” Ela vai além, relacionando tal refinamento a uma decadência mais literal, referindo-se ao entendimento por Barnes da “decadência na forma de uma iniciação aos mistérios da desintegração, grotescamente equivalente aos sucessivos passos do desenvolvimento místico rumo à comunhão absoluta”.

A deterioração experimentada pelos personagens de Barnes tem também um propósito filosófico. Um místico precisa se afastar da vida do “mundo” com o intuito de encontrar uma verdade maior para além dele: o sentido positivo de desintegração. Mas essa desintegração é apenas “grotescamente” equivalente porque o mundo de *No bosque da noite* não é um mundo espiritual. Ele está mais ligado, num extremo, ao Sade de *La philosophie dans le boudoir* [A filosofia na alcova], e no outro às noções basicamente budistas que entusiasmarão tantos contemporâneos de Sontag, como John Cage ou Jasper Johns.

Escrito e publicado num momento em que o antissemitismo de viés conspiratório estava atingindo seu clímax histórico, o livro de Djuna Barnes também apresenta judeus como embusteiros, sexualmente frouxos e fundamentalmente incapazes de autenticidade. É uma combinação que faria o livro, se tivesse sido escrito por praticamente qualquer outro autor, parecer racista. Mas em seu trabalho a respeito dele, a afinidade de Sontag com esse tema reforça sua — nunca explicitada — identificação com os temas lésbicos que o perpassam: “Em última instância, o judeu como perseguido, proscrito, reforça o tema do ‘questionável’, na medida em que as anormalidades sexuais previamente observadas representam uma conduta em geral não aprovada, isto é, a vida dos socialmente rejeitados”.²⁰ Homossexualidade e judaísmo estão entrelaçados de modo teatral e aristocrático num mundo de sonho em que nada é o que parece, escreve Sontag:

Essas máscaras são de tal maneira uma parte essencial daquele mundo que Frau Mann, que chama a si mesma de duquesa de Broadback, fica espantada quando, em companhia de Matthew O’Conner, Felix lhe pergunta se o conde Altamonte é de fato um conde. ‘Herr Gott!’, diz a

duquesa. ‘Eu sou o que eu digo que sou? Você é? O médico é?’ O leitor se pergunta se Herr Gott [Senhor Deus] também é!

Em Chicago, ela estava ocupada com seu próprio baile de máscaras, ampliando o fosso entre a Susan real e a Susan que os outros viam. No colégio já se via como uma mentirosa, e em Chicago ela levou adiante sua campanha para reinventar suas origens. “Ela nos dava a entender que vinha de um contexto glamoroso”, diz um colega de classe, “com opulência, carrões conversíveis, bronzado hollywoodiano, gente importante.”²¹ Essas origens foram enfeitadas ainda mais com histórias sobre Mildred — que, segundo ela contou a uma amiga, era meio irlandesa — e Nat, que se corroía tanto de ciúmes que tentara matar Susan atropelando-a com um carro.²²

Essas ficções revelam verdades mais profundas. Há o anseio por uma origem diferente, mais feliz. Há a recorrência da “mentira suprema” sobre sua mãe. A ideia de Mildred ser irlandesa era uma expressão bastante literal do desejo de Susan por não vê-la como ela de fato era, um desejo que aparece nas cartas que as duas trocaram naquela época. Susan ainda é a mãe preocupada — “Espero que nada do que eu falei na nossa conversa telefônica tenha perturbado você”, disse a Mildred em outubro de 1950 —, mantendo sua campanha para educar a indiferente Mildred: “Comecei e terminei *Washington Square*”, escreveu, “que é de fato maravilhoso — você devia ler. Terminou o Thackeray?”²³ Uma mãe que lesse Henry James e Thackeray podia ser a genitora ideal de Susan; mas não era a mãe que ela tinha. Por fim, e de modo mais doloroso: se Nat sentia ciúmes dela a ponto de querer assassiná-la, isso significava que Susan — não ele — era a pessoa que Mildred realmente amava. Em Berkeley, Harriet viu que Susan “estava claramente apaixonada por sua mãe”. Em Chicago, uma

garota disse que nunca viu “alguém que adorasse outra pessoa tanto quanto Susan adorava sua mãe”.²⁴

Mas seu gosto por verdades inventadas lhe causou a perda da amizade de Merrill Rodin, que tinha entrado na Universidade de Chicago um ano antes dela. Depois do primeiro semestre de Susan em Chicago, eles retornaram a Los Angeles, onde visitaram Thomas Mann. A certa altura, Merrill lhe contou sobre um professor chamado Joseph Schwab. Schwab, que lecionava quase todas as disciplinas do currículo de Chicago, personificava os ideais universalizantes da escola; Susan mais tarde o definiu como “o professor mais importante que tive na vida”.²⁵ Nos meses seguintes, segundo Merrill, “ela meio que se apossou dele de um jeito que me deixou competitivo ou com ciúmes”. A gota d’água veio quando Susan, numa demonstração de seus próprios escrúpulos, confessou à sra. Schwab, que trabalhava na livraria, que ela e Merrill tinham roubado livros.

“Fiquei com a impressão de que ela queria aparecer como penitente e purificada”, disse Merrill, “absolvida, mas me incriminando de alguma maneira. Transformando em questão intelectual uma coisa que era emocional e pessoal para ela, e me jogando na fogueira sem se importar comigo ou com meus sentimentos.”

O verdadeiro enigma, que ela tangencia até mesmo em seu ensaio sobre *No bosque da noite*, é a sexualidade. Em Chicago, muitos dos professores, como muitos dos alunos, eram jovens, e a experimentação estava no ar: “Inventamos toda aquela coisa que mais tarde seria chamada de revolução sexual”, disse outra amiga daquela época.²⁶ De fato, ler sobre Chicago naqueles anos é ver muitas ideias tomando forma quase uma geração antes dos “anos 1960”. Algumas não eram novas — a vanguarda de cada geração

norte-americana tentou, em vão, rejeitar o consumismo —, mas outras se tornaram, particularmente a ênfase na liberação sexual, um dos grandes movimentos do período pós-guerra. Na Universidade de Chicago, cheia de adolescentes ávidos por se tornarem adultos, o sexo fazia parte da educação tanto quanto Sócrates, e os alunos que chegavam tinham pressa em perder sua indesejada virgindade. Para as garotas, havia até um “iniciador de ninfetas profissional”, um sujeito bonito chamado Dick Lynn. (Depois desse início promissor, ele seguiu carreira no ramo dos seguros.)²⁷

Em Chicago, Susan teve vários casos, inclusive com mulheres — e com Dick Lynn. Mas ela estava rejeitando cada vez mais o “renascimento” que experimentara em Berkeley. Em novembro de 1950, pouco depois de escrever seu ensaio sobre *No bosque da noite* para Burke, ela releu *Martin Eden* e reconheceu a desilusão que isso lhe trouxe: foi então que ela anotou que havia “crescido literalmente sem nunca ousar esperar a felicidade”. A felicidade que experimentara com Harriet havia definhado, e ela se viu debatendo a “dicotomia de sexo e afeto”, sentindo uma “angústia neurótica quanto à morte” e escrevendo que “o sexo tem sido uma admissão secreta, silenciosa e obscura de carência afetiva, que deve ser esquecida quando vertical”.²⁸

E ela escreveu acerca de uma confissão que soa como da mesma espécie da que fizera à sra. Schwab: “Minha necessidade de ‘confessar’ para minha mãe não era de modo algum louvável — ela não me revelava como uma pessoa íntegra e honesta, mas 1) fraca, buscando fortalecer o único relacionamento afetivo que eu tenho, + 2) sádica — já que minhas atividades ilícitas são uma expressão de rebelião; elas não são eficazes, a menos que sejam conhecidas!”.²⁹

Em novembro, no final de uma carta cheia de notícias, Susan escreveu à mãe: “Dou a impressão de estar muito ocupada, mas não esqueça nem por um minuto que estou tão infeliz quanto sempre estive”.³⁰ Solitária e insegura, Susan logo se lançaria a um dos relacionamentos mais opressivos de sua vida. Merrill a estimulou a assistir a uma palestra de sociologia dada por um jovem docente chamado Philip Rieff. Ela não precisava cumprir aquela disciplina, mas compareceu mesmo assim — e quando, no final, Rieff perguntou se alguém queria ajudar com alguma pesquisa, segundo o relato de Joyce Farber, “ela levantou a mão, e foi assim que o conheceu”.

8. Sr. Casaubon

Philip Rieff brincava de maneira ácida que seu epitáfio devia ser: “Esperto nos livros, burro na vida”.¹ Era uma admissão de fracasso. Diferentemente das figuras despedaçadas das páginas de Dickens e Balzac, Rieff nunca fracassou de fato: morreu, na verdade, ornado por um título majestoso — Professor Benjamin Franklin de Sociologia e professor universitário emérito na Universidade da Pensilvânia —, numa casa igualmente majestosa. Essa casa, onde viveu com sua segunda esposa, a advogada Alison Douglas Knox, contava com uma coleção importante de arte britânica, e Rieff tinha uma coterie de admiradores fiéis entre seus ex-alunos.²

No entanto, a jornada desde suas origens foi tão árdua que Rieff nunca se reconciliou inteiramente com ela. Tendo deixado para trás o mundo de onde vinha, descobriu que o que almejava era igualmente insatisfatório. Susan, “interessada apenas em gente engajada num projeto de autotransformação”, encontrou um paradigma desse ideal em Philip Rieff. Philip começou a vida como um garoto de bairro pobre. De carro ou de bonde, de Rogers Park a Hyde Park — da zona norte de Chicago para o sul, onde ficava a universidade —, é uma viagem curta pela Lake Shore Drive. Em termos de classe social — os termos que passaram a importar para

Philip —, era um salto tão dramático quanto o que Jack Rosenblatt havia dado, no mesmo intervalo de tempo, do encardido Lower East Side ao frondoso Great Neck.

Mais tarde na vida, já uma eminência na Ivy League, Philip se tornaria conhecido por uma altivez empertigada. Seu modelo era o cavalheiro britânico de terno feito sob medida, chapéu-coco, relógio de bolso com correntinha de ouro e bengala. Falava com um sotaque que havia inventado e que ficava em algum lugar a leste do inglês dos patrícios da região do Médio Atlântico. Num campus americano radicalizado, o figurino lhe valeu o rótulo de reacionário, que ele assumiu: chegou a declarar uma vez que deveria ser erguido um muro em torno do perímetro todo da Universidade da Pensilvânia para barrar a entrada dos que não estivessem vestidos apropriadamente como ele.³ Susan Sontag foi acusada de vulgarizadora, mas tal acusação nunca seria dirigida a Philip Rieff: “Ele uma vez sustentou que só dezessete pessoas no mundo eram capazes de ler o que escrevia”, disse um resenhista, “e ele às vezes escrevia como se quisesse reduzir esse número ainda mais”.⁴

Esse resenhista, por incrível que pareça, era um admirador. Os que não admiravam Rieff consideravam seu interesse em status e em classe — naquilo que ele chegou a chamar de *ordem* — algo tão chato quanto seus trajes. Mas uma insistência tão rigorosa na ordem, à qual ele conferiu depois a dignidade de um princípio sociológico, só poderia vir de alguém profundamente inseguro quanto a seu próprio lugar. E por acaso esse senso de ordem foi precisamente o que se mostrou irresistível à jovem Susan Sontag.

“O sotaque que eu cresci ouvindo é feio”, o filho de Rieff imagina o pai dizendo, para explicar sua fala afetada. Quanto às roupas: bem, onde ele

cresceu “as roupas que as pessoas vestiam não eram muito legais”.⁵ Em ambos os casos, ele certamente tinha razão. Como tantos escritores judeus da geração de Sontag, Philip Rieff era filho de *folksyidn*, “judeus comuns” escorraçados da Europa para bairros proletários de metrópoles norte-americanas. Essas pessoas permaneciam conectadas umas às outras e a sua terra natal por meio da língua, o iídiche, e de suas associações, de sociedades funerárias a sinagogas, que mesmo nos Estados Unidos eram organizadas de acordo com suas origens nas aldeias da Ucrânia, da Polônia, da Romênia. Num livro famoso, Irving Howe chamou isso de o “Mundo de Nossos Pais”. Mas para Susan esse mundo era muito mais remoto — era, quando muito, o mundo de seus avós. Em termos de assimilação aos Estados Unidos, Philip estava duas gerações atrás dela.

Os avós de Susan imigraram quando ainda eram crianças pequenas; Philip quase nem nasceu na América. Seus pais vieram de uma aldeia na Lituânia e chegaram aos Estados Unidos em novembro de 1921. Pessoas que deixavam a Europa Oriental nos anos de catástrofe que se seguiram à Primeira Guerra Mundial e da Guerra Civil russa eram mais refugiados do que propriamente imigrantes; Philip nasceu em Chicago em 15 de dezembro de 1922, e seu irmão Martin chegou dois anos depois. Sua mãe se chamava Ida Horowitz; o nome do pai era Gabriel — pelo menos até ele chegar a Ellis Island. Ali, funcionários subalternos, “com pressa, registraram-no como Joseph”, disse Rieff no final da vida. “Assim, por uma canetada americana, ele se viu com um nome americano que não significava nada para ele. Sua busca por um sentido na vida na América, sua expressão como homem, foi lesada por esse golpe norte-americano do destino.”

O novo país despojou seu pai de sua identidade, literalmente, e emasculou-o no processo. O imigrante, em todos os países, torna-se de

fato outra pessoa. Para alguns, a experiência é traumática; para outros, libertadora. Para seu pai, segundo Rieff, a mudança de nome o converteu num “homem profundamente incomodado. Com certeza transferi para mim um tanto desse desconforto”.⁶

Os Rieff se espremiavam num apartamento tão pequeno que uma pessoa sempre tinha que dormir na banheira.⁷ Gabriel/Joseph era açougueiro, uma profissão humilde; a família não estava muito interessada no aprendizado. “Eram gente que frequentava a sinagoga”, disse o filho de Rieff, “então suponho que eles sabiam ler um pouco, mas não liam, não havia livros na casa.” A ambição de Philip era excepcional. Seu irmão Martin, seguindo a tradição familiar, passou a vida trabalhando no departamento de carnes do Safeway, um supermercado local. Philip, por sua vez, saiu em busca de suas aspirações acadêmicas na Universidade de Chicago.

Para uma pessoa desenraizada e atormentada pelo desconforto pessoal, aquela universidade lhe deu, assim como deu a Susan, um caminho definido. Susan diria mais tarde que teve “a boa sorte” de ter sido educada pelo “mais bem-sucedido programa autoritário de ensino já concebido neste país”.⁸ A escola, porém, só reforçou um traço de autoritarismo já patente na personalidade de Rieff. Mas no primeiro momento do encontro entre os dois, ele pareceu a Susan um guia para um autor que a vinha absorvendo pelo menos desde o colegial. O assunto era Freud; Rieff estava lecionando *Moisés e o monoteísmo* e *O mal-estar na civilização*.

Em 25 de novembro de 1950, ela escreveu a sua irmã de catorze anos para aconselhá-la a ver *A malvada* (“um filme excelente”) e a estudar mitologia clássica (“este com certeza é um assunto que toda pessoa instruída precisa conhecer muito bem”), e então mencionou seu novo projeto:

Sou assistente de pesquisa de um professor de economia chamado Philip Rieff, que está escrevendo um livro. [...] Naturalmente, é uma grande honra para mim + será por si só um aprendizado. Além do trabalho que farei para esse livro (pesquisa + escrita), vou assumir a maior parte das resenhas de livros que Rieff faz para várias publicações populares + acadêmicas: vou ler o livro + fazer um resumo dele + escrever a resenha. Então darei a ele o resumo + a resenha, o que lhe poupará o trabalho de ler o livro + ele corrige o que escrevi + entrega às publicações com sua própria assinatura. Em outras palavras, sou uma ghost-writer!⁹

Apenas alguns dias mais tarde, ela escreveu a sua mãe:

Estou me encontrando bastante com Philip Rieff, + de repente percebo que isto é de fato um acontecimento — um relacionamento inteiramente diferente de qualquer um que eu tenha conhecido — Não ria! ele não é bonito — é alto e magro com um rosto esquelético + um início de calvície — é assustadoramente careta + respeitável + MAS é incrivelmente brilhante + muito gentil + uma porção de coisas que me parecem maravilhosas — Você acredita que sua filha de coração gelado está sentindo de verdade essas emoções banais??¹⁰

Mais tarde naquele mesmo dia, Philip “pediu Susan em casamento... em nome dos nossos filhos”.¹¹

Ela estava com dezessete anos. Eles se conheciam fazia pouco mais de uma semana.

No feriado natalino, Philip foi com ela a Los Angeles. Em 3 de janeiro de 1951, um juiz de paz os casou em Burbank. “Susan e eu rimos

discretamente no meio da cerimônia”, disse Judith. “Estávamos tentando nos comportar da melhor maneira possível, mas nossos olhares se encontraram e começamos a rir.” Mildred não expressou opinião alguma sobre o casório, e as núpcias foram celebradas com uma visita ao Big Boy em Glendale, hamburgueria simbolizada pelo garoto de olhos grandes e bochechas rosadas de sua propaganda. Em seu diário, Susan escreveu: “Casei com Philip com plena consciência + temor da minha inclinação para a autodestruição”.

“Aquilo gerou um grande falatório no campus” quando a notícia chegou a Chicago, disse sua amiga Minda Rae Amiran. “Casar com o professor era meio que um sonho para uma jovem voltada para a academia.”¹² Por algumas semanas eles viveram uma grande paixão, tanto física como intelectual. Num escrito memorialístico redigido em terceira pessoa e nunca publicado, Susan escreveu sobre aqueles dias: “Eles ficaram na cama a maior parte dos primeiros meses de seu casamento, fazendo amor quatro ou cinco vezes por dia e nos intervalos conversando, conversando sem parar sobre arte e política, religião e moral. Ela dissecou sua família, e ele, a dele; ele lhe mostrou como os amigos dela eram imprestáveis e confessou que ele próprio não tinha um amigo sequer”.¹³

Mas não demorou para que Susan começasse a ter dúvidas. “2 dias depois do casamento — ele faz uma barafunda abrindo ovos moles na cumbuca, despedaça (em vez de pelar com cuidado) a casca — ela já sente repugnância.”¹⁴ Numa anotação em seu diário, alguns anos depois, ela se lembrava dele como “um homem completamente inepto para as coisas práticas, a quem eu precisava tutelar — mostrar como se hospedar em hotéis, como pedir serviço de quarto, como pedir para fechar a conta”.¹⁵ Se é fácil imaginar o desprezo dela por alguém que não sabia efetuar operações tão básicas da vida de classe média, também é fácil imaginar a

vergonha dele quando suas origens humildes se revelavam a sua jovem esposa linda e conhecedora do mundo.

Philip, porém, tinha suas próprias noções sobre boas maneiras — e as cultivava, mesmo naquela altura da juventude. Seu rigor afastava os amigos de Susan. Joyce Farber é testemunha de que a intransigência empertigada de Philip já era evidente quando ele estava na faixa dos vinte anos. Os três iriam percorrer Chicago de carro para assistir a *Os sapatinhos vermelhos*, mas Philip se recusou a ir enquanto as moças não trocassem suas calças jeans por saias. “Foi uma maluquice”, disse Joyce. “Acabamos não vendo nunca o filme. Ficou na minha cabeça todos esses anos.”

Os diários de Susan caem num silêncio incomum durante os primeiros anos de seu casamento. Mas os primeiros meses foram significativos. Ela se formou na Universidade de Chicago no final do semestre, tendo passado apenas dois anos ali. No verão, ela e Philip foram de navio à Europa. Talvez já relutando em ficar sozinha com ele, ela convidou Joyce para ir junto na lua de mel: Joyce chegou a pensar em ir, até que sua mãe colocou um fim nos planos.

Eles visitaram Londres e Paris. É uma pena que quase nada tenha ficado das primeiras impressões de Susan da cidade com cuja alta cultura ela viria a ser identificada, onde seria sepultada. Ela não faz menção alguma à viagem em seu breve texto memorialístico sobre essa época. Susan pronunciou suas primeiras palavras de francês na Gare Saint-Lazare — “*La Sorbonne, s’il vous plaît!*”, disse a um chofer de táxi — e hospedou-se no Hôtel des Étrangers na Rue Racine, na esquina com o Boulevard Saint-Michel, no coração do bairro estudantil. Era o hotel onde Rimbaud e Verlaine se encontraram pela primeira vez, e ali Philip e Susan passaram seu “verão mudo”,¹⁶ intimidados pela língua estrangeira, inibidos pelos

melindres de Philip. A falta de traquejo social dele lhe tornava difícil fazer amizades, como Susan diversas vezes observou: ela, ao longo de toda a vida, sempre esteve rodeada de gente. Paris era o centro da vanguarda e representava tudo o que era progressista e cosmopolita, o oposto do tão tradicional interior dos Estados Unidos e do pavor vermelho que então se espalhava pelo país. Era ali que um norte-americano que não era compreendido em sua terra podia se tornar escritor. Quando o *Statendam* aportou de volta em Nova York, Philip trazia na bagagem o celeberrimo escandaloso e proibido *Trópico de Câncer*, de Henry Miller, com as palavras “Vetada a importação para a Grã-Bretanha e os Estados Unidos” impressa em sua capa. Por ser um professor universitário, ele não passou pela vistoria da alfândega.¹⁷

“O primeiro dos golpes que iriam destruir” o casamento deles veio logo após a volta da Europa. Para seu horror, Susan descobriu que estava grávida. “Ela chorou pensando que sua vida estaria acabada e que precisava fazer um aborto”, escreveu Sontag em seu relato memorialístico. “Depois de discussões feias, lágrimas e pesquisas humilhantes junto a conhecidos rudes e pouco prestativos, encontraram um endereço na North State Street.” O aborto só seria legalizado nos Estados Unidos em 1973, e as mulheres morriam com frequência em razão de procedimentos precários. “Eram tempos de barbárie”, disse Joyce Farber. Susan disse à amiga que, em vez de anestesia, o aborteiro “ligou o rádio em volume alto” para que os vizinhos não ouvissem seus gritos.

O volume do rádio era outro lembrete da associação de Susan entre sexo e dor, da doença de sua mãe que a “permeava”. O episódio trouxe a Mildred a lembrança de seus próprios traumas de infância e a colocou entre “os conhecidos pouco prestativos”. Quando Susan telefonou em pânico para pedir ajuda financeira para o aborto, “minha mãe ficou

histórica”, disse Judith. Em vez de oferecer ajuda e consolo à filha, ela passou o telefone para Judith, então com quinze anos. Em seguida, como tantas vezes em sua vida, a rainha da negação saiu da sala.

“Aquilo mudou para sempre a relação entre elas”, disse Judith, “aquela recusa de ajuda.”¹⁸ Dali em diante, Susan tentaria ocasionalmente refazer os laços, mas os dias de apego sem reservas tinham terminado, e no final não permaneceu vestígio algum de afeto.

Mesmo antes da sua gravidez, ela já se esforçava para reestabelecer a primazia da mente sobre o corpo, instâncias que, em Berkeley, ela havia começado a nivelar. “Eu rejeito a carne fraca, o desejo sexual manipulativo, desesperado. Não sou um animal irracional, não serei uma futilitarista.”¹⁹ Depois do aborto, escreve ela, “eles pararam de fazer amor com a mesma frequência, ele, muito mais do que ela, assombrado pelo medo de uma nova gravidez”.²⁰

Eles não voltaram a Chicago ao retornar da Europa. Em vez disso, partiram para o norte, para Madison, onde Philip estava trabalhando na Universidade de Wisconsin com o eminente sociólogo alemão Hans Gerth. Como muitos dos professores de Chicago, Gerth era um exilado do nazismo, e suas relações com um dos fundadores da sociologia, Max Weber, fascinavam tanto Susan como Philip. “Não sei o que teria sido de mim se eu não o tivesse conhecido”, disse ela, muitos anos depois, ao saber da sua morte.²¹

Ele deu a ela traduções mimeografadas de Theodor Adorno e Walter Benjamin, uma boa década antes de a teoria crítica transformá-los em nomes correntes nos departamentos de humanidades de toda parte.²² Adorno não era velho — estava beirando os cinquenta — e, embora tenha passado a guerra em Pacific Palisades, não pertencia à constelação de

exilados de Los Angeles — Mann, Stravinsky, Schoenberg — que tinham grande reputação antes da guerra e cuja proximidade encantara a jovem Susan. No ano que ela foi para Wisconsin, ele publicou *Minima Moralia*, que mostrava o potencial ensaístico do estilo aforístico que já caracterizava os cadernos de anotações dela.

Philip e Susan tinham um apartamento minúsculo em Madison e jantavam todas as noites numa lanchonete junto à estrada de ferro, onde podiam comer um bife por menos de um dólar.²³ Em Madison ela fez o seu aborto; também ali eles começaram a trabalhar em torno de Freud: primeiro na dissertação de Philip, *A contribuição de Freud para a filosofia política*, depois num livro: *Freud: The Mind of the Moralist* [Freud: A mente do moralista]. Esse interregno de leitura e trabalho foi curto, já que Susan quase imediatamente ficou grávida de novo. Ela quis voltar ao aborteiro, mas Philip, receando que a operação pudesse matá-la, rechaçou a ideia. “Então se seguiu uma cena terrível em que ela bateu com a cabeça no chão e implorou [a Philip] para que saísse.”²⁴

Deixaram Madison em junho e passaram o verão na casa dos pais de Rieff em Rogers Park. Susan nunca escreveu sobre aquele verão, mas para Philip deve ter sido incômodo se ver jogado de volta ao áspero ambiente da sua infância, particularmente em companhia de sua esposa grávida. Sobrevive uma anedota que traz um sabor desse ambiente: um dia, quando Susan chegou em casa, todo mundo estava gritando com a mãe de Philip, que, apesar de sofrer do coração, equilibrava-se tropegamente numa escada enquanto esfregava vigorosamente o teto. A razão que ela deu para esse ímpeto de atividade foi que ia chegar uma faxineira. “Eu não podia deixá-la achar que eu tinha uma casa suja”, explicou Ida Rieff.²⁵

Anos mais tarde, Philip sugeriu que a família burguesa padrão era o que ele tinha em mente quando se casou com Susan. “Eu era um homem tradicional”, disse. “Achava que o casamento era para ter filhos, uma família tradicional. Eu simplesmente não conseguia me ajustar ao tipo de vida familiar que ela queria. Veja, existem famílias e antifamílias. A nossa era destas últimas, suponho.”²⁶

Embora pobre e tosco, o lar dos Rieff era o tipo de família tradicional — pais e filhos sob um mesmo teto — que Susan jamais conhecera. A ideia de ser aprisionada naquela estrutura a apavorava. Embora raramente publicasse as histórias que escrevia sobre sua própria vida, o fato é que as escrevia, com frequência em muitas versões. E ela escreveu mais que tudo sobre o seu casamento, agudamente consciente, mesmo na época, que aquele tempo precário iria determinar a forma da sua vida. Uma vez casada, sua determinação deu a impressão de vacilar, e a energia que a impulsionara no início da sua vida começou a falhar e refluir. E a perda de controle — a perda do eu — que ela vivenciou naqueles anos constituiu um enigma ainda mais impenetrável porque ela própria o buscou.

Com muita frequência, naqueles primeiros anos, ela havia expressado o desejo de um relacionamento exatamente daquele tipo, do papel da esposa submissa, que ela encontrou com Philip. “Parece que eu gosto de punir a mim mesma”, escreveu antes de sair de casa; e, mais ou menos na mesma época: “Como eu anseio por me render!”. Ela expressou seu sentimento por uma amiga de colégio escrevendo: “Meu sentimento por ela é muito de temor, de medo de não ser ‘boa o bastante’”.²⁷ Philip agradava ao lado dela que nunca se sentia “boa o bastante”.

Uma vantagem da educação autoritária que Hutchins delineava, com seu “ideal absoluta e rigorosamente punitivo”, era sua promessa — para alunos espertos o bastante, para aqueles dispostos a trabalhar duro — de

equipá-los para se atracar com todo o espectro do pensamento civilizado. Leo Strauss, outro *émigré* que impressionava profundamente tanto Susan como Philip, era típico dos grandes professores daquela escola, “uma personalidade tão vigorosa”, disse o amigo de Susan Stephen Koch, “e tão erudita e tão variadamente informada que a gente sentia que, encontrando a porta de entrada para Leo Strauss, encontrava a porta de entrada para toda a cultura”.²⁸

Aquele era um modelo para o intelectual que ela própria viria a representar. Philip oferecia a mesma promessa, e era por isso que ele cativava mentes que almejavam ser conduzidas — mentes como a de Susan. “Posso transformar você em alguém”, um de seus alunos o imaginou dizendo. “No momento você é um lixo, mas posso transformá-lo num ser humano importante. Portanto, se você está inseguro, esta mente muito poderosa, de aparência totalmente brilhante, vai erguê-lo da sarjeta.”²⁹ Ao longo de toda a sua vida ele manteve essa pose pontifícia. “Nunca o vi aceitar outra pessoa, em qualquer tipo de interação, como um igual”, disse um colega na Universidade da Pensilvânia. “Mas também nunca o vi diante de, digamos, Isaiah Berlin.”³⁰

De início, Susan sentiu-se grata a essa influência superior. Para alguém que não teve pai e que “nunca foi uma criança”, a tentação era irresistível. “Era como se tivessem entendido de modo totalmente errado a natureza do casamento — como se ambos o entendessem como uma capitulação do eu”, escreveu ela num relato memorialístico.³¹ Capitular até que ponto era a questão que a atormentava. Uma parte dela queria ceder um eu que sempre fora difícil de suportar; outra parte queria se aferrar a uma identidade duramente conquistada. Em “Decisões”, um dos raros

documentos assinados como “Susan Rieff”, ela reproduz um debate básico sobre a pessoa que iria se tornar.

Philip, nessa ocasião, permitiu a ela decidir se queria mudar de nome: “Que ela levantasse esse problema, depois de assumir o sobrenome dele de maneira embaraçosa e impessoal ao preencher documentos uma semana antes, indicava que havia algo de muito desagradável e ambíguo naquilo”, escreveu ela. Mas os problemas espreitavam qualquer que fosse a sua decisão. “Me ocorre que, se eu mantiver o sobrenome do meu padrasto”, diz ela a Philip, “é só um sinal da minha submissão a ele. Isso vale para o sobrenome do meu pai verdadeiro também.” Por fim, ela se dá conta de que a decisão é dela própria, de que “ele não podia ajudá-la, assim como não pôde ajudá-la a não ter o filho que ela não queria”.³²

A chegada daquele filho iria institucionalizar uma série de submissões. A primeira era à heterossexualidade à qual ela se havia convertido de modo tão ambivalente. A segunda era à carreira acadêmica que ela havia escarnecido tão recentemente, mas que agora parecia o único veículo para suas ambições intelectuais. “Todas as suas energias”, escreveu ela, “concentraram-se numa tentativa de escapar do papel no qual ela se sentia trancada — o de esposa e mãe — sem deixar de ser essas duas coisas. Apenas soluções burguesas pareciam possíveis.”³³

Uma dessas soluções burguesas era o próprio Philip. Numa anedota que ela vivia repetindo, Susan se descrevia lendo *Middlemarch* e chegando à conclusão de que “não apenas *eu* era Dorothea, mas que, alguns meses antes, eu me casara com o sr. Casaubon”.³⁴ Esse símbolo do pedantismo enjoado, no entanto, disfarça os reais atrativos que Philip tinha para ela. Depois de uma infância carente de atenção, de interesse, ela encontrara por fim um parceiro intelectual. “Nós conversamos durante sete anos”, escreveu ela. Conversavam quando um dos dois tinha que ir ao banheiro;

conversavam a noite toda no carro quando, perdendo a noção do tempo, esqueciam de subir para o apartamento.³⁵

A vida com Philip não significava uma rendição das ambições acadêmicas. Na verdade, em certa medida, ele e seus ganhos modestos, mas respeitáveis, iriam tornar possíveis tais ambições. Ele encontrou um cargo na Brandeis University em Waltham, em Massachusetts. Era uma instituição fundada quatro anos antes, em 1948, em parte para reagir ao antissemitismo presente em universidades mais antigas. Brandeis era um dos carros-chefes do judaísmo americano no pós-guerra, no qual o compromisso com uma identidade secular judaica se associava a um compromisso com um americanismo patriótico. Era um aceno à integração e à aceitação que atraiu figuras não menos destacadas que Albert Einstein e Eleanor Roosevelt, junto com um corpo docente que era, desde o início, de primeiro nível: uma perspectiva nada desprezível para Susan ou Philip. E em Boston e seus arredores havia um alcance de vida intelectual muito mais empolgante que em Madison ou mesmo em Chicago.

Eles se mudaram em setembro para Arlington, perto de Cambridge. Susan estava nos últimos meses de gravidez, mas essa mulher que mais tarde insistiria em que os pacientes deviam requerer tanta informação quanto possível de seus médicos não sabia o que a esperava. Era, como escreveria depois o seu filho, “um tanto desinteressada de assuntos médicos”.³⁶ Isso parece uma maneira suavizada de expressar a realidade. Estranhamente, ela não consultou sequer uma vez um médico durante a gravidez, nem mostrou a menor curiosidade sobre o que um parto acarretava.

Uma noite, dormindo, ela acordou e disse: “Oh, molhei a cama”, contou a uma amiga. “E então se levantou e sentiu uma dor horrível... Ela disse: Pensei que estava com dor de barriga e continuei a me mijar.” Acordou

Philip. Quando ele explicou que sua bolsa tinha estourado, ela não tinha ideia do que a frase queria dizer. Ao chegar ao hospital e entrar em trabalho de parto, “ela não conseguia entender por que doía tanto e por que não a ajudavam logo a se livrar daquilo”.³⁷

Sem uma abundância de outras evidências de que, em suas próprias palavras, “sempre gostei de fazer de conta que meu corpo não está presente”, a ideia de que Susan Sontag não sabia que um parto era doloroso parece bizarra demais para ser verdadeira. Mas a história é dela mesma.

David Rosenblatt Rieff nasceu em 28 de setembro de 1952. Seu primeiro nome homenageava a escultura de Michelangelo, um tributo à beleza e ao perfeccionismo. Era também uma imposição, sobre a criança, dos padrões exigentes aos quais sua mãe se apegava. Seu segundo nome homenageava o falecido pai de Susan, mas — refletindo os angustiantes debates íntimos dela quanto a sua própria identidade — ele acabou ficando conhecido como David Sontag Rieff.

Nas primeiras fotos dos dois juntos, Susan parece completamente pasmada, ela própria uma criança. Tinha dezenove anos e aparentava menos. Durante o primeiro ano da vida de David, Susan permaneceu em casa com ele e com Rosie McNulty, que cuidou de David como havia cuidado de Susan e Judith. “Essa é uma das razões pelas quais David e eu nos parecemos tanto”, disse Susan anos depois. “Tivemos a mesma mãe.”³⁸

Dezoito meses depois do nascimento dele, Mildred Sontag finalmente se mexeu para conhecer o neto. “Oh, ele é encantador”, disse ela. “E você sabe que eu não gosto de crianças, Susan.”³⁹

* No original, *futilitarian*, alguém que acredita que toda atividade humana não tem propósito útil.
(N. T.)

9. O moralista

É difícil imaginar, hoje, uma figura cultural que pudesse exercer a atração duradoura e magnética que Sigmund Freud sustentou por pelo menos três gerações de intelectuais, artistas e cientistas. Sua visão aterradora, exposta em volume após volume numa prosa sedutora, oferecia uma teoria totalizante da personalidade e da história que não tinha sido tentada desde Marx e Hegel, uma teoria que foi abraçada e contestada, discutida e aperfeiçoada, de tal maneira que fez da mente de Freud aquela com que qualquer pensador digno do nome era obrigado a debater. Ele foi o escritor que, mais do que qualquer outro, remodelou a gramática do mundo, rearranjando a relação entre sujeito e objeto.

O sujeito e o objeto eram a mente e o corpo. Médico, produto da ciência positivista que fez tantas descobertas sensacionais no século XIX, Freud passou anos buscando explicações materiais para os sintomas psicológicos aparentemente inexplicáveis com os quais ele — um especialista em distúrbios nervosos — era confrontado todos os dias. Em sua geração, escreveu ele em 1925, médicos e cientistas “eram levados a respeitar apenas fatores anatômicos, físicos e químicos”. E no início ele também acreditava que “o mental se baseia no orgânico” — que o corpo era o alicerce da mente. Em função disso, o médico “se voltava apenas para a

doença” — o físico — “como um forasteiro que de algum modo se infiltrara no corpo do paciente”. O paciente era um mero recipiente, uma “senhora feudal”, “um espectador do torneio para o qual ele tinha contratado o médico como seu cavaleiro”.¹

A revolução freudiana subverteu a abordagem fisiológica da enfermidade mental, chegando a se estender à maioria dos aspectos do adoecimento — incluindo, numa das formulações mais polêmicas de Freud, a própria morte. “Na concepção freudiana”, escreveu um autor, “que foi emergindo gradualmente ao longo desses primeiros anos de incerteza, o corpo existe como sintoma de demandas mentais.”

A identidade daquele autor é um dos mistérios duradouros na vida de Susan Sontag. O livro que o contém, *Freud: A mente do moralista*, foi publicado em 1959 sob a assinatura de Philip Rieff. Mas desde então, quem afirmou ser sua verdadeira autora é a esposa de quem ele já estava àquela altura separado. O livro é tão excelente em tantos aspectos, uma elaboração tão completa dos temas que marcaram a vida de Susan Sontag, que é difícil imaginar que ele possa ser produto de uma mente que mais tarde produziu frutos tão mirrados.

Em 1966, Rieff publicou outro livro sobre Freud, *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith after Freud* [O triunfo do terapêutico: Usos da fé depois de Freud], mas seus escritos posteriores são poucos. Depois que um breve ensaio chamado *Fellow Teachers* [Colegas professores] apareceu, em 1973, mais de três décadas se passariam até que ele escrevesse outro livro. Seus últimos escritos nada acrescentaram a sua reputação inicial. Eles retornam, numa prosa enfadonha, aos mesmos temas sombrios do *Untergang* civilizacional que marcou sua obra desde o início. Em seu departamento na Universidade da Pensilvânia, colegas e alunos que

enxergavam além do verniz de arrogância que revestia suas interações com eles ficaram com a impressão de que havia algo de imerecido na sua eminência. O garoto pobre que se vestia como um fidalgo britânico tinha algo de vigarista. O “homem profundamente desconfortável” certamente sabia disso por conta própria.

No entanto, a questão em torno de *A mente do moralista* não é se Philip Rieff era ou não capaz de produzi-lo, ou mesmo se contribuiu para ele: o livro parece estar baseado, pelo menos até certo ponto, em suas pesquisas e anotações. Mas o primeiríssimo relato de Susan sobre o relacionamento entre eles foi a carta a Judith que descrevia sua empolgação por tê-lo conhecido e seu trabalho como ghost-writer das resenhas dele, poupando-lhe “o trabalho de ler o livro”. Talvez esse procedimento parecesse normal em 1950; mas mesmo encarado sob a luz mais generosa possível, suscita a questão de por que um aspirante a professor universitário de 27 estava empregando uma aluna de graduação para resenhar livros que ele próprio não tinha lido.²

Há testemunhos contemporâneos de que Susan seria a autora de *A mente do moralista*. O livro começou como um projeto de Philip. “Ele tinha um zilhão de anotações”, disse Minda Rae Amiran, amiga de Susan, “e forcejava para transformá-las num livro”. Susan tentou ajudá-lo a organizar o material, mas “quando estava completo, ela viu que ainda era uma bagunça”. Durante os anos deles em Cambridge, segundo Amiran, “Susan passou todas as tardes reescrevendo a coisa toda a partir do zero”.³ E até mais do que todas as tardes: em 1956, ela escreveu à mãe que estava “com a corda toda agora no livro — trabalhando umas dez horas por dia no mínimo”.⁴ Em 1958, quando estava tentando arrumar um trabalho para ela na revista *Commentary*, seu amigo Jacob Taubes a aconselhou a não abrir mão da assinatura. “Eu disse [ao editor] que você é uma excelente ghost-

writer. Espero não ter traído com isso sua confiança na minha discrição. A propósito: você abriu mão dos direitos sobre o Freud? Isso seria um crime.”

(“Posso ver você em Cambridge datilografando na cama.” Ele acrescenta, com uma piscadela: “Que desperdício de tempo e que desperdício de cama”).⁵

Mais tarde ela disse que trabalhava no quarto para que os amigos do casal não a vissem escrevendo; em todo caso, escreveu ela a Taubes, de fato abrira mão de seus direitos.⁶ “Estou inconsolável”, ele respondeu. “Você não pode entregar sua contribuição intelectual a outra pessoa... Seria a ruína de Philip se ele ousasse publicar descaradamente sem a tua assinatura.”⁷

Susan sempre se arrependeu de ter cedido a ele a autoria do livro: “Foi quase como um sacrifício de sangue”, disse o filho de Taubes, Ethan. “De que ela estava disposta a abrir mão do livro para se livrar de Philip.” Quatro décadas mais tarde — bem depois que a questão tinha deixado de importar para a carreira de qualquer um dos dois —, a campanha do apartamento de Susan em Nova York tocou. Um pacote foi entregue. Ao abri-lo, ela encontrou um exemplar de *A mente do moralista*. Tinha uma dedicatória a “Susan, amor da minha vida, mãe de meu filho, coautora deste livro: perdoe-me. Por favor. Philip”.⁸

Quando, em 1966, Susan Sontag publicou os ensaios reunidos sob o título *Contra a interpretação*, muitos críticos expressaram espanto diante do fato de que uma jovem obscura, então com apenas 31 anos, tivesse produzido uma obra de tamanho alcance e maturidade. O livro fascina com uma erudição que era impressionante na época e continua sendo hoje, e que levanta a questão de como e onde essa erudição foi adquirida.

A inclinação francófila dos ensaios levou muita gente a presumir que tinham sido produzidos num café em algum lugar da Rive Gauche. Mas a pátina de elegância parisiense encobria um alicerce muito mais substancial que era produto de quase uma década de reclusão monástica. Do momento em que se mudou para Wisconsin, em 1951, quando Joyce Farber a viu trabalhando no livro, até a época em que chegou a Paris, em 1958, onde um amigo a viu corrigindo as provas,⁹ ela trabalhou em torno de Freud. Pelo resto da sua vida, ela nunca trabalharia por tanto tempo, e tão intensamente, em qualquer outro assunto. *A mente do moralista* traz as marcas dessa concentração e desse envolvimento, mapeando o terreno que ela iria explorar mais tarde em *Contra a interpretação* e em seu primeiro romance, *O benfeitor*.

No entanto, seus escritos subsequentes raramente chegam a mencionar o nome de Freud. Ao longo da vida, ela com frequência iria escrever de modo mais revelador sobre si mesma ao escrever sobre outros, e as menções ocasionais ao que ela chamava de “psicologia” seriam em geral desdenhosas. O próprio título *Contra a interpretação* poderia muito bem ser lido como *Contra Freud*, já que é contra os princípios hermenêuticos dele que ela investe. Ler *Contra a interpretação* à luz de *A mente do moralista* faz lembrar o filme que ela recomendou a Judith, *A malvada*, no qual uma jovem arrivista se apegava a uma mentora mais velha, que ela depois destrói.

Ora, nos termos freudianos do complexo de Édipo: o filho, apaixonado pela mãe, obcecado pelo pai, almeja matá-lo e tomar seu lugar. Para a órfã de pai Sontag, Freud se mostrou o modelo mais formidável de pai-filósofo que ela poderia encontrar na vida.

O respeito por aquela figura grandiosa cintila em cada página de *A mente do moralista*. Mas, assim como no trabalho de faculdade em que

Sontag fazia objeções a T.S. Eliot, o respeito não significa aceitação acrítica. Nas áreas de divergência, tanto quanto nas de convergência, vemos a jovem Sontag aperfeiçoando seus talentos filosóficos, questionando a obra de um predecessor ilustre com o intuito de descobrir um caminho intelectual próprio. O livro foi concebido para “mostrar a mente de Freud, não o homem nem o movimento que ele fundou, na medida em que ele infere lições sobre a conduta correta na vida da miséria de vivê-la”.¹⁰ E ele se opõe a muitas das ideias que estavam sendo derivadas de Freud nos Estados Unidos do pós-guerra, incluindo a ideia de que Freud era uma figura de libertação. O livro reconhece de fato o potencial libertador contido em sua obra, mas enfatiza que — ao contrário de resistir à moralidade — Freud instava as pessoas a submeter-se a ela.

Qualquer escritor tão substancioso quanto Freud oferece mil abordagens possíveis, e as que Sontag escolheu (certamente, ao menos no início, em colaboração com Philip) fornecem um antegosto das questões que ela investigaria dali em diante. Elas emergiam de sua própria vida difícil, e em seu cerne estava uma visão pessimista da personalidade e, por extensão, da história: uma indicação de que a doença e a dor, psíquica e física, poderiam ser compreendidas, mas nunca aliviadas por completo.

O livro começa com um exame da relação entre enfermidade física e mental. É o assunto com o qual ela iria se enfrentar de modo muito mais agressivo em seus escritos sobre a doença, cuja força deriva das terríveis labutas físicas e emocionais, nunca mencionadas, que subjazem à abordagem altamente intelectual de sua autora. Muitos desses escritos eram uma reação contra o que ela define como “a tese geral de Freud — a doença entendida como histórica”.¹¹ Mas quando ela era jovem, essa noção era especialmente atraente a alguém que já havia sofrido uma grande quantidade de dor psíquica.

“Nossas pacientes histéricas sofrem devido a reminiscências”, escreveu Freud. Os *itálicos* são dele; poderiam ter sido dela.¹² Com ou sem Freud, sua primeira abordagem dos problemas tinha sido sempre por meio da mente, embora o conceito freudiano de memória se estenda para muito além da recordação de eventos dolorosos na história do indivíduo. Ele acabou expandindo sua visão de “reminiscência” a traumas impressos na mente coletiva inconsciente da humanidade desde a Pré-História.

O eu não é simplesmente o “inquilino indócil do corpo”, escreve ela.

Para Freud, a mente é menos aquilo que habita o interior do corpo, falando metaforicamente, do que aquilo que forma um revestimento para ele. É a mente — por meio de sua unidade básica, o “desejo” — que define primeiro as necessidades do corpo. O inconsciente, ou “sistema primário”, como Freud às vezes o chama, “é incapaz de fazer outra coisa senão desejar”.¹³

A ideia de que o corpo é um produto da mente, e que Freud concebeu a contragosto, o afastou da ciência positivista do século XIX. Essa noção revolucionária não triunfaria de modo permanente. O pêndulo nos últimos tempos voltou em direção dos próprios fatores anatômicos e químicos que ele tinha minimizado: hoje, doenças do corpo são em geral vistas como eram no século XIX, como problemas químicos tratados mais adequadamente com substâncias químicas. Essa se tornou a própria posição pública de Sontag — embora seja um testemunho de seu duradouro freudianismo o fato de ela ter confessado, quando adoeceu, que na verdade nunca acreditou nisso.

No sistema de Freud, corpo e mente se manifestam por meio da linguagem. A linguagem do corpo é a doença; a linguagem da mente é a linguagem. Uma vez que quase todas as mentes estão adoecidas, a

linguagem é sintomática também, patológica, traindo origens, história e intenções por intermédio de textos que revelam muito mais do que o falante pretende dizer conscientemente. A tarefa do psicanalista é adivinhar a verdade em meio à “pilha de lixo [...] das nossas observações”.¹⁴ A pilha de lixo era feita de lapsos verbais, chistes, esquecimentos e atos falhos. Mas a evidência mais importante era o sonho, que portava mensagens do inconsciente estranhas, mas — Freud descobriu — eminentemente decifráveis.

O sonho era não apenas real. Como um emissário do inconsciente, ele era muito mais real do que a “realidade” visível da personalidade. Os sonhos não estão em conflito com a realidade. São fatos emitidos pelo inconsciente; e o analista, para entender essa realidade mais profunda, precisava ver através dos símbolos nos quais essa verdade estava mascarada. Nada era o que parecia; tudo era símbolo de outra coisa; e a interpretação dos sonhos se tornou a pedra angular do método freudiano, cuja literatura tinha necessariamente um matiz altamente metafórico. “A tarefa da ciência freudiana continua sendo uma espécie de crítica literária”, escreveu Sontag.¹⁵

Como tantos leitores, ela se deleitava com os estudos de casos por Freud. As interpretações dele são tão empolgantes quanto as de seu contemporâneo, Arthur Conan Doyle. Sherlock Holmes desbastava a pilha de lixo para descobrir pistas que pareciam, em retrospecto, ter estado escondidas à plena vista; e ler Freud sobre Michelangelo — “O que estão fazendo os dedos da mão direita de Moisés na ‘poderosa barba’ com a qual estão em contato?”¹⁶ — é esperar, como nas histórias de detetive, por um desenlace surpreendente. É também descobrir novas possibilidades para a crítica que, enfatiza Sontag, elevam a interpretação a uma posição superior à obra original. Assim como o significado do sonho escapa ao sonhador, o

significado de uma obra de arte também escapará necessariamente a seu criador. “Em oposição radical à psicologia constitucional, Freud coloca a linguagem antes do corpo”, escreve ela, método que “eleva a arte da interpretação à mais alta relevância”.¹⁷

É uma visão do crítico mascarado de artista. E é ainda mais significativa nessa obra altamente mascarada: Sontag escrevendo sob outro nome; Sontag incorporando preocupações pessoais a um retrato de outro intelectual. É um procedimento ao qual ela iria recorrer com frequência. Nos anos 1950, seus escritos pessoais — seus diários — quase desaparecem. Mas isso não significa que ela tenha parado de escrever sobre si mesma. Em contraste com Montaigne, criador do ensaio autobiográfico, ou com Freud, que interpretava incansavelmente seus próprios sonhos, os trabalhos mais pessoais de Sontag são exatamente aqueles em que ela suprime de modo mais determinado o “eu”. Mas, assim como o inconsciente se revela em sonhos e na fala, o eu transparece, inconscientemente, em seus escritos.

Suas críticas do método freudiano de interpretação adquiriram na década seguinte uma força polêmica que está ausente aqui. É verdade que ela desfere alguns aforismos contra ele: “Toda direção é ereção”, escreve, por exemplo, sintetizando a tendência dele de ver um imaginário sexual em lugares improváveis.¹⁸ Suas críticas mais profundas são, na verdade, reservadas para os escritos de Freud sobre sexualidade, o coração da teoria psicanalítica. Ela se detém na ideia dele do erótico como um conflito entre o anseio por liberdade e a repressão que tanto o indivíduo como a sociedade requerem para poder funcionar. Essa noção se relaciona com outras tensões que Freud identificou: entre razão e espontaneidade, na esteira dos românticos alemães; entre a imaginação científica e a artística,

na esteira de Kant. Essas eram questões às quais Sontag retornaria repetidas vezes.

Freud acreditava que essas tensões mais visíveis encobrem a tensão fundamentalmente “sexual” que espreita sob a superfície de cada vida. Era a ameaça do caos, a caveira rindo no banquete, uma “humilhação dos mais elevados patrimônios da civilização”,¹⁹ ao que a repressão, tanto política como pessoal, era uma resposta apropriada, e mesmo indispensável. Mas a repressão também emprestava à sexualidade seu caráter sadomasoquista. “Freud rastreou a origem do amor no fato parental da dominação”, escreveu Sontag. “O poder é o pai do amor, e no amor segue-se o exemplo paterno de poder, numa relação que precisa incluir um superior e um subordinado.”²⁰

De modo um tanto desconcertante, dada a ideia freudiana de amor ideal como uma relação de igual para igual, essa perspectiva não incluía uma visão de mulheres como equivalentes aos homens. “Freud mostra condescendência em relação a suas pacientes mulheres”, observa Sontag. Ela certamente não foi a primeira a atacar essa tendência misógina, mas faz isso junto com formulações interessantes. Ela menciona noções tais como a inveja do pênis e o complexo de Édipo, inerentemente problemáticas da perspectiva feminina, mas investe a maior parte de sua energia ao abordar a ideia de que mulheres, e particularmente mulheres instruídas, estão divididas entre suas mentes e seus corpos. “Freud defrontou-se com o grande problema criado pela emancipação das mulheres”, escreve ela. “A ‘educação intelectual’ pode fazer com que elas ‘desprezem o papel feminino para o qual são destinadas’.”

A mente só se desenvolve à custa da tarefa que a biologia designou para elas:

Enfatizando assim que o sexual e o intelectual são incompatíveis nas mulheres, Freud exhibe de novo sua convicção de que as qualidades são basicamente opostas. Essa oposição entre o sexo e o intelecto permaneceu como uma parte inquestionada da doutrina freudiana da natureza humana.²¹

Essa oposição torna as mulheres particularmente suscetíveis à frustração sexual, escreveu Freud. Mas ele oferece pouco consolo. “Ele contrasta o trabalho da psicanálise com pacientes homens — para *desenvolver* suas capacidades, sexuais e outras — com o objetivo mais limitado, no caso das pacientes mulheres, de *resigná-las* a sua sexualidade.”²² Essa atitude moldou uma cultura na qual a vida sexual e a vida intelectual eram, para as mulheres, muito mais atribuladas do que para os homens, como Sontag foi rápida em observar: “Que as grandes figuras críticas da filosofia, da literatura e da psicologia modernas — Nietzsche, Lawrence, Freud — fossem misóginas é um fato cuja importância ainda não foi adequadamente avaliada”.²³

Mas outro aspecto de Freud oferecia sim consolo a Sontag, e esse aspecto era sua atitude em relação à homossexualidade. Se, examinados hoje, os escritos dele dificilmente o fazem parecer progressista, ele o foi, em muitos sentidos, pelos padrões de sua época. Seus argumentos forneceram sustentáculo científico para movimentos pioneiros pelos direitos dos homossexuais. “Ao descobrir uma disposição universal para a bissexualidade”, escreveu Sontag, “Freud atacou preconceitos então em vigor, mostrando que a ‘normalidade’, em seu sentido aceito, é outro nome para o que é convencional.” A consequência, escreve ela, “é uma maior tolerância em relação àqueles que desejam perversamente”.²⁴

Susan sustentava que tinha escrito “cada palavra” de *A mente do moralista*. Philip admitiu com atraso que ela era “coautora” do livro.²⁵ E é em certas passagens, sobre mulheres e homossexualidade, que a voz de Susan pode ser identificada com mais clareza. Talvez o divórcio entre eles tenha tornado mais sombria a visão que Philip tinha das mulheres, em particular das homossexuais. Mas, mesmo quando jovem, como na ocasião em que proibiu Susan e Joyce Farber de ir ao cinema de calças jeans, suas noções sobre decoro feminino tinham causado espanto.

Susan parece ter exercido menos influência sobre a tese dele, *A contribuição de Freud para a filosofia política*, aprovada em Chicago em 1954. Ali, o “homem tradicional” atribuía a Freud, em tom de aprovação, a crença de que “há uma inevitável desigualdade até mesmo nos casamentos mais felizes”, no qual o amor se torna “uma relação de obediência à autoridade”.²⁶ O interesse pela dominação e pela autoridade, certamente presente no pensamento de Freud, também está presente em *A mente do moralista*. Mas ali ele é submetido a uma vigorosa leitura feminista ausente da tese de Philip.

Em sua carreira posterior, ele ganhou a má fama de se recusar a orientar dissertações de alunas mulheres.²⁷ Quanto aos homossexuais — a quem ele se refere como “homossexualistas” —,²⁸ eles são “repugnantes”.²⁹ O amor, para eles, era impossível:

A bissexualidade é uma perversão e rebelião contra a realidade e suas imperiosas verdades de resistência tão poderosa quanto a homossexualidade. Pois o amor na dimensão sexual precisa ser entre os sexos para poder ser verdadeiro.³⁰

As obras posteriores de Rieff são tão excêntricas — esta especificamente alerta que o grupo de hip-hop 2 Live Crew era “uma

questão de conquista do mundo” e inclui comentários desdenhosos sobre Abraham Lincoln —, que é difícil levá-las a sério, não importa quão a sério elas próprias se levem. Talvez seja suficiente notar a distância entre a opinião de Philip Rieff sobre a bissexualidade e o chamado à tolerância formulado em *A mente do moralista*.

O livro do qual a citação acima foi extraída, *My Life Among the Deathworks*, foi publicado em 2006, o ano em que Philip Rieff morreu. Ele inclui uma discreta e terna dedicatória: “Susan Sontag em memória”.

Essa foi uma mudança de tom marcante em relação aos agradecimentos incluídos em *A mente do moralista*. Quando o livro foi publicado, em 1959, ele agradeceu a “minha esposa, Susan Rieff, que se dedicou irrestritamente a este livro”. Mesmo esse aceno relutante seria removido de edições subsequentes, mas causou espanto quando a obra apareceu. “Rapaz, ele a odeia”, pensou Joyce Farber quando viu o livro. “Em toda a sua vida, ela nunca usou esse sobrenome, nunca.”³¹ Era uma tentativa de colonizar a identidade dela, de empurrar sua esposa de volta ao papel tradicional: de restaurar sua autoridade, de ficar de novo por cima.

Assim como nos escritos posteriores de Sontag sobre a doença, nos quais o vigor de suas polêmicas empurrou para o lado as dúvidas que ela própria nutria, suas afirmações da necessidade de identidade independente por parte de uma mulher mascaravam uma necessidade igualmente intensa de se submeter. Freud e Philip não eram os únicos a acreditar que todo relacionamento “deve incluir um superior e um subordinado”. É questionável se essa sentença se aplica a todos os relacionamentos amorosos, mas ela se mostraria tristemente apropriada aos de Susan Sontag. Sua inabilidade em abandonar o que Freud chama de “concepção sádica do coito” condenou um relacionamento após o outro; e a solução

oferecida por ele, “um amor ideal purgado de influências parentais, uma troca entre iguais”,³² mostrou-se inalcançável. Suas influências parentais — o que ela chamava de “experiência mais profunda” — eram de afeto concedido e depois retirado.

O resultado foi “conceber todos os relacionamentos como sendo entre senhor e escravo”, ela escreveu alguns anos depois que seu casamento acabou. “Em cada caso, quem eu seria? Eu encontrava mais gratificação como escrava; me sentia mais nutrida. Mas... Senhor ou escravo, o sujeito é igualmente privado de liberdade.”³³

10. Os gnósticos de Harvard

Susan parece ter contemplado a possibilidade de escapar da servidão à família tradicional quase desde o momento em que chegou a Massachusetts. David nasceu em setembro de 1952. Em junho seguinte, eles se mudaram de Arlington para o número 29 de Chauncy Street, em Cambridge, a poucas quadras de Harvard. No final do verão, ela começou uma pós-graduação em inglês na Universidade de Connecticut em Storrs.

Diferentemente da Universidade de Chicago, privada, ou da Universidade da Califórnia, pública, a Universidade de Connecticut era uma instituição modesta. Ela começou como Escola Agrícola de Storrs em 1881 e só tinha adotado seu nome atual, mais imponente, catorze anos antes da chegada de Susan. A cidadezinha de Storrs era uma “encruzilhada [...] no meio de um milharal”, disse uma colega de classe, Hardy Frank. A cidade não tinha nem um mercadinho, e a universidade carecia de uma arquitetura permanente: “Nossa administração e nossas salas de aula eram em barracões provisórios de tipo militar”, disse Frank.

Mas o estado estava investindo na construção de uma verdadeira universidade a partir de uma escola cujas ambições anteriores eram “apenas o bastante para ensinar lavradores a ler”. Os instrutores “eram homens muito espertos e interessantes que estavam subindo na vida”, disse

Frank.¹ Como parte desse esforço, a escola buscava recém-formados para ensinar redação aos calouros. Foi assim que Susan Sontag, com apenas vinte anos, tornou-se “a mais jovem docente universitária dos Estados Unidos”.²

Ela raramente mencionava seu período em Storrs. Não mantinha um diário, e a única descrição de seus motivos para ir para lá estão numa carta à mãe. “Como eu sabia que a competição para entrar em Harvard-Radcliffe era acirrada, e como sabia também que meu diploma de Chicago (não que não fosse a melhor escola, mas não é um bacharelado em humanidades que dura quatro anos inteiros) contava em excesso contra mim na disputa, senti que minha única chance era me candidatar ao Departamento de Inglês, onde eu podia adicionar no currículo meu ano de professora em meio período ao trabalho abreviado que tinha feito como estudante de graduação.”³

David ainda não tinha um ano quando Susan começou seu trabalho de pós-graduação em Storrs, e ela providenciara para passar de segunda-feira a sexta-feira no dormitório feminino. Só voltava para casa nos fins de semana. Durante toda a vida ela ansiara por mais atenção por parte de sua mãe de meio período. “Eu quase não a via quando criança”, disse Susan depois da morte de Mildred. “Ela estava sempre fora.”⁴ Mas ela muitas vezes estaria longe de seu próprio filho. “Susan estava usando aquilo como uma fuga”, disse Frank. “Para escapar da armadilha de se ver cuidando do bebê.”

Em 1954, ela foi aceita no Departamento de Inglês de Harvard. Apesar de que o inglês “nunca me pareceu um estudo acadêmico inteiramente legítimo”, conforme escreveu para Mildred. Em vez disso, era “um campo que atrai um grande número de estudantes pouco sérios; é notoriamente fácil, quando comparado com matemática, antropologia, física ou

história”.⁵ Ela estava, na verdade, infeliz no inglês. “Detestei os estudos do ano passado”, contou à mãe em 1955. “Foram rasos, tediosos e ridiculamente fáceis.” Em Harvard, além disso, ela se deparou com um obstáculo que não havia mencionado em suas universidades anteriores: uma misoginia profundamente arraigada que tornava o Departamento de Inglês “extremamente inóspito para as mulheres”, disse Minda Rae Amiran. “Era difícil encontrar alguma outra mulher lá. Elas não eram aceitas.”⁶

Amiran foi uma das raras mulheres que conseguiram ultrapassar essa barreira. Ela se lembrava de Susan de Chicago e ficou contente ao encontrá-la de novo em Harvard. Ficaram próximas, sofrendo juntas as injúrias aquinhoadas às mulheres. O sexismo ia além da premissa de que as esposas deviam servir os canapés nas recepções, tarefa que a mulher do professor Rieff exercia obedientemente, conforme recorda Amiran. Um professor destacado, Harry Levin, disse a Susan que não “acreditava” em alunas mulheres de pós-graduação, o que tornou muito mais fácil a decisão dela de abandonar um campo de estudos que ela já tinha em baixa conta.⁷ Em 1955, no início do semestre de outono, ela assistiu a dois dias de aulas no Departamento de Inglês, ficou “entediada e enojada”, correu para o Departamento de Filosofia, “que se danassem as considerações práticas”, e se entregou ao muito mais receptivo presidente do conselho, Morton White, que imediatamente percebeu “sua grande inteligência e prodigioso volume de conhecimento para alguém de sua idade”.⁸ O departamento era muito mais apropriado para ela.

Uma vez feita a mudança, ela escreveu à mãe: “Estou completamente feliz e pela primeira vez não vejo a pós-graduação como um fardo desagradável”.

Em uma das memórias não publicadas que escreveu sobre aqueles anos, Susan observou que ela e Philip “tinham grande dificuldade em fazer amigos. Tendiam a criticá-los de um modo que impedia sua aceitação”.⁹ Essa foi a impressão que ela transmitiu a Hardy Frank em Connecticut: “A gente ficava com a sensação de que ela estava sempre julgando, e sempre desfavoravelmente”.¹⁰ Hardy não foi a única. Lembranças do círculo de Sontag em Harvard estão repletas de sexismo, esnobismo, embuste e arrogância. A palavra que ocorre com mais frequência talvez seja “condescendência” (no sentido de postura desdenhosa e superior). O contraste com a Chicago de Hutchins, que muitos ex-alunos recordam como um grande momento na vida deles, não poderia ser mais gritante. Philip e Susan não eram os únicos membros daquele círculo que eram tão talentosos quanto inseguros. O resultado da competição permanente era uma atmosfera que remetia à Versalhes de Saint-Simon, uma corte cujos habitantes estavam constantemente ameaçados de se esborrachar no *ridicule*. Um deles, Jacob Taubes, impressionava os colegas pela sua arrogância, então eles inventaram “um escolástico medieval, cujo pensamento constituía um interessante híbrido da escola tomística com a de Scotus”.

Taubes mordeu a isca.

Depois da primeira troca de ideias, durante a qual Taubes ouviu sem comentar nada, como se estivesse totalmente familiarizado com o assunto, ele falou de maneira brilhante sobre a psicologia de Bertram de Hildesheim e assombrou a todos os presentes com seu conhecimento profundo e abrangente — até ser informado de que tal pessoa não existia; tinha sido inventada para os propósitos daquela discussão. Isso pôs um fim às esperanças de Taubes quanto a uma carreira em Harvard.¹¹

“Ele era um homenzinho horrendo, nanico”, disse Amiran sobre a vítima. Muitos sentiam aversão por aquele homem atarracado e sem queixo — mas não todos. Suas admiradoras, além de Susan Sontag, incluíam a poeta austríaca Ingeborg Bachmann; a acadêmica Margherita von Brentano, descendente de uma ilustre família alemã; e sua primeira esposa, Susan Taubes. Ela e o marido formaram um casal da maior importância na vida de Sontag.

Nascido em Viena em 1923, Jacob Taubes sobreviveu aos nazistas graças à nomeação providencial de seu pai como grão-rabino de Zurique, quando Jacob tinha treze anos. Ele próprio foi ordenado rabino e publicou em 1947 *Abendländische Eschatologie* [Escatologia ocidental], sua dissertação e único livro publicado. Naquele ano, para qualquer judeu europeu, era natural o interesse pelo fim do mundo. Natural também era a percepção, para qualquer um que percorresse os mundos do conhecimento secular e religioso, de que o velho judaísmo praticante fora tornado absurdo pelo Holocausto. Os que tinham inclinação filosófica precisavam descobrir um novo modo de viver.

Pouco tempo depois ele trocou a Suíça por Nova York, onde lecionou no Seminário Teológico Judaico e, em 1949, casou-se com Susan Feldmann, então com vinte anos. Seu nome original, Judit Zsuzsánna, combinava os nomes de Susan e Judith. “Susan: mesmo nome que eu, *ma sosie* [minha sócia], também inassimilável”,¹² ela escreveu muitos anos mais tarde. “Inassimilável” era a palavra que Sontag reservava para pessoas, incluindo seu pai e Antonin Artaud, que eram impossíveis de ser conhecidos ou compreendidos.

Assim como seu marido, Susan Taubes vinha de uma ilustre linhagem judaica. Seu avô foi o grão-rabino de Budapeste; seu pai, Sándor Feldmann,

trocou o judaísmo pelo freudismo e se tornou um dos principais divulgadores húngaros da psicanálise, próximo de Sándor Ferenczi e do lendário círculo em torno de Freud. Para Sontag, tal proximidade à nascente era glamorosa ao extremo. Para Susan Taubes, criada de acordo com princípios psicanalíticos, não chegava a tanto. Em seu romance autobiográfico, o pai “explicou a ela o complexo de Electra: ela estava de fato apaixonada por ele e queria casar com ele e não adiantava negar isso; negar fazia parte de seu complexo de Electra”.¹³

Ela e o pai tinham fugido antes do advento dos nazistas e chegado aos Estados Unidos em 1939, quando ela tinha onze anos; sua mãe se juntou a eles depois. Moraram nos bairros pobres de Pittsburgh por três anos, enquanto o pai, cujo diploma estrangeiro não era válido nos Estados Unidos, estudava para ser aprovado nos conselhos de medicina norte-americanos. Ela terminou o ensino médio em Rochester, no estado de Nova York. Em seu anuário estudantil, a resposta à pergunta “O que as pessoas geralmente dizem para ela” foi “Sorria, Susan, SORRIA!”.¹⁴ Era um contraste tremendo com o temor de Sontag de ser vista como demasiado vivaz e californiana. Diferentemente de Sontag, ela nunca teria que se exortar a “sorrir menos, falar menos”.¹⁵

Arrancada da Europa, mas desencaixada nos Estados Unidos, alienada do judaísmo de seus avós, mas não convencida pelo freudismo do pai, ela encontrou uma figura similarmente desarraigada em Jacob Taubes, que a chamava de Susan Anima, ou Susan Alma. A aversão deles às convenções não era, como para alguém da classe média americana como Susan Sontag, uma escolha estética. Era um destino inescapável imposto pela história. Eles assumiram o casamento com base em termos não convencionais, nos quais a sexualidade seria sem restrições:

Se as práticas de Ezra [isto é, Jacob] não a atraíam, isso era uma questão de gosto pessoal; julgá-lo segundo as normas sociais era algo que ela recusava por princípio. Ela não pedira um casamento burguês; e se alguma vez a dominasse o pensamento deprimente de estar aprisionada num casamento burguês, o comportamento [de Jacob] lhe assegurava de que ela não estava.¹⁶

Seus arranjos sexuais heterodoxos resultaram desastrosos para todos os envolvidos. Mas o próprio caráter não convencional do casamento dava a Susan Taubes uma âncora, uma identidade, um relacionamento cuja natureza expressava o pensamento radical ao qual ela se sentia naturalmente atraída. Ela possuía “um interesse especial no tópico da alienação”, disse Christina Pareigis, uma estudiosa da sua vida, “sentindo-se alheia a qualquer espécie de pertencimento. De pertencimento a uma nação, até do pertencimento a uma língua. Do pertencimento a outras pessoas, a um grupo, a uma religião”.¹⁷

Anos mais tarde, Susan Sontag rememorou o primeiro encontro entre elas: “Você ainda é a moça de 23 anos que começou uma conversa absurdamente pedante comigo na escadaria da Biblioteca Widener”.¹⁸ Diferentemente do pedantismo que impregnava muitas conversas em Harvard, a fala de Susan Taubes era fértil. Muitos tópicos que aparecem em trabalhos posteriores de Sontag se originaram de suas conversas com os Taubes.

A dissertação de Susan Taubes, *O Deus ausente: Sobre o uso religioso da tirania*, era um estudo sobre Simone Weil, que fornecia outra resposta ao demoníaco século XX. Ao rejeitar o judaísmo em favor do cristianismo místico; ao se deixar morrer de inanição aos 34 anos, num ato de

compaixão, Weil era uma heroína romântica que oferecia a ambas as Susans um exemplo de coragem feminina, uma mulher que dera a seu sofrimento um significado que transcendia o meramente pessoal.

A dissertação sobre Weil foi aconselhada por Paul Tillich, o teólogo alemão exilado cujos estudos do simbolismo cristão buscavam descobrir um papel para o pensamento religioso na esteira da catástrofe. Tillich abordava a questão da perspectiva protestante, mas suas perguntas não eram substancialmente diferentes daquelas que pensadores judeus formulavam num mundo em ruínas. De fato, a noção de filosofia em meio às ruínas (de uma cultura, de uma vida) se tornaria central na escrita de Sontag. Ilustrado por Walter Benjamin, Elias Canetti, E. M. Cioran e outros, “o sentimento de estar nas ruínas do pensamento e à beira das ruínas da história e do próprio homem” era, conforme escreveu Susan Sontag em seu ensaio posterior sobre Cioran, o tema por excelência do século XX.¹⁹

Nesse mundo despedaçado, havia um interesse novo em heterodoxias. No círculo de exilados de Susan, a antiga heresia do gnosticismo oferecia uma alternativa sedutora. Poucos meses depois do fim da Segunda Guerra Mundial, perto da cidade de Nag Hammadi, no Egito superior, um camponês encontrou por acaso uma série de papiros manuscritos. Com medo de espíritos, sua mãe queimou alguns. Mas quando egiptólogos os examinaram, aquela coleção do quarto século veio a se equiparar com os Manuscritos do Mar Morto — descobertos na Palestina no ano seguinte — como alguns dos achados arqueológicos mais valiosos da história. Textos cujas linhas gerais eram conhecidas apenas através dos argumentos negativos de polemistas cristãos revelavam espantosas evidências das heresias gnósticas.

O timing foi providencial. Os gnósticos eram produto de uma época análoga à do período pós-guerra. O mundo helenístico se tornou a primeira

sociedade cosmopolita conhecida pela história. Povos se misturavam livremente — e também, pelo menos nas bordas da sociedade, seus deuses. O gnosticismo misturava “mitologias orientais, doutrinas astrológicas, teologia iraniana, elementos da tradição judaica, fosse ela bíblica, rabínica ou oculta, escatologia salvacionista cristã, termos e conceitos platônicos”.²⁰ Isso desaguou num antinomismo, no desprezo por todas as convenções, incluindo as sexuais: uma fonte teórica da libertinagem que os Taubes praticavam.

“O Criador do Mundo é malvado e o Mundo é mau”, afirmava um antigo polemista.²¹ O gnosticismo, uma religião que havia perdido, era também uma religião de derrotados, de exilados que transfiguravam o sofrimento em fé. Os gnósticos modernos eram exilados, também, e sua experiência explicava um dualismo que opunha “Deus e o mundo, espírito e matéria, alma e corpo, luz e trevas, bem e mal, vida e morte — e consequentemente uma extrema polarização da existência que afetava não apenas o homem, mas a realidade como um todo”.²²

O mundo estava dividido; a mente também. O maior expoente moderno do gnosticismo, Antonin Artaud, propôs “um teatro que Savonarola ou Cromwell poderiam muito bem ter aprovado”, uma ideia impossível do teatro que era ainda mais ambiciosa que a de Wagner. Sontag estava fascinada por Artaud a ponto de passar oito anos reunindo a obra dele numa antologia de quase setecentas páginas. Ele postulava “uma concordância exata e delicada entre os impulsos ‘animais’ da mente e a operação mais elevada do intelecto”, escreveu Sontag, “uma consciência pronta, inteiramente unificada”.²³ Essa era a harmonia que Freud perdera a esperança de efetuar, especialmente para mulheres instruídas; mas o teatro

de Artaud iria fazer nada menos que “curar a cisão entre a linguagem e a carne”.²⁴

Artaud pensava “no impensável — em como o corpo é mente e como a mente é também um corpo”.²⁵ Esse raciocínio provinha

de angústia metafísica e aguda aflição psicológica — da sensação de abandono, de ser um alienígena, de estar possuído por poderes demoníacos que se alimentam do espírito humano num cosmos deixado vago pelo divino. O próprio cosmos é um campo de batalha, e cada vida humana exhibe o conflito entre as forças repressivas, atormentadoras, vindas de fora e o espírito individual aflito e febril buscando redenção... Fundado numa exacerbação de dualismos (corpo-mente, matéria-espírito, mal-bem, trevas-luz), o gnosticismo promete a abolição de todos os dualismos.²⁶

Nos anos 1960, surgiu um sincretismo tão radical quanto o que o gnosticismo tinha criado. Freudismo, marxismo, cristianismo, budismo e existencialismo foram reunidos, frequentemente por escritores judeus. Às vezes era difícil distinguir entre sincretismo e pastiche, às vezes era fácil ridicularizar as manifestações mais vulgares dessa mistura. Mas havia mais do que moda passageira na tentativa de entrelaçar fios tão diversos. A arte moderna não criou “o choque do novo”. Ela tentou, de modo imperfeito, refleti-lo.

Uma tentativa desse tipo aconteceu na própria casa de Susan e Philip, onde um dos mais renomados dos exilados de Hitler, Herbert Marcuse, se refugiou depois que sua primeira esposa morreu. Marcuse estava lecionando em Harvard e trabalhando em livros que, como os de Adorno e Benjamin, iriam se tornar centrais nos debates críticos dos anos 1970. Marcuse ficou durante um ano numa casa em que o debate intelectual se

misturava com a vida de uma jovem família. “Acho que David nos ouviu conversar sobre Hegel”, recordou Susan, “pois quando ele desceu para o café da manhã, ficou marchando em volta da mesa e dizendo: ‘Hegel, *bagel*. Hegel, *bagel*’.” Ele tinha três anos.²⁷

O livro que Marcuse estava finalizando, *Eros e civilização*, publicado em 1955, era um produto tipicamente sincretista da época. Combinava Freud e Marx com uma marca de otimismo condizente com os Estados Unidos do pós-guerra. Numa civilização industrial desumanizadora e repressiva, escreveu Marcuse, Eros era uma força potencialmente libertadora que abria “a possibilidade de uma civilização erótica — isto é, uma civilização que não viva da repressão do sexual no Eros”. A frase é de Jacob Taubes, que tinha deduzido dos gnósticos uma possibilidade semelhante. O contexto era uma aula na Universidade Columbia, seis anos depois da publicação do livro de Marcuse, que Sontag e Taubes ensinavam juntos.

“Freud nunca concebeu a possibilidade de uma sociedade não reprimida”, disse ela, de acordo com um registro da aula.

A srta. Sontag afirmou então que não há nenhuma esperança visível de felicidade real na doutrina de Freud (exceto no trabalho e na ciência). Antes, Freud parece estar tentando nos ajudar a minimizar a agonia da vida. A felicidade é possível em empreendimentos intelectuais, mas se poderia argumentar que essa também é uma felicidade meramente sublimada. Não há verdadeira felicidade sexual, porque a motivação de nossa vida sexual é incestuosa. Desse modo, o sexo nunca é saciado, nunca é gratificado diretamente.²⁸

Sontag distorce Freud de uma maneira tão reveladora que poderia ser chamada de lapso freudiano. Como ela certamente sabia — é um preceito famoso de Freud —, ele não disse “trabalho e ciência”, mas trabalho e

amor, nessa ordem. Por que ela haveria de esquecer o amor — ou situá-lo no interior do sexo, para logo condená-lo à insatisfação incestuosa?

A ideia de que a felicidade é possível na atividade intelectual, mas não na sexual, revela a experiência de Sontag de maneira tão certa quanto as esperanças numa sociedade antirrepressiva refletem a experiência de Taubes e Marcuse. Popularizadas, as ideias deles, mais do que as dela, moldariam as revoluções sexuais conhecidas como “anos 1960”.

O pensamento de Marcuse, assim como o de Sontag, se desenvolveria em direções diferentes, radicais, e em nenhum campo mais do que em suas concepções de sexo e revolução. Nos anos 1950, quando muitas das ideias dos “anos 1960” ainda eram a propriedade embrionária de círculos intelectuais de elite, o próprio Marcuse já estava adotando uma visão cética da preferência de Susan pelo abstrato em detrimento do concreto. “Ela podia produzir uma teoria a partir de uma casca de tomate”, ele disse mais tarde a um amigo.²⁹

Em muitos sentidos, a decisão de Susan de abandonar seu casamento parece uma conclusão previamente determinada. Seus escritos sobre casamento são notavelmente sombrios. A coisa em si era ruim, escreveu ela em 1956,

É uma instituição *destinada* a embotar os sentimentos. Toda a questão do casamento se resume na repetição. O melhor que ele almeja é a criação de dependências fortes e mútuas. Brigas acabam perdendo todo o sentido, a menos que a pessoa esteja sempre pronta a agir sobre elas — ou seja, terminar o casamento. Assim, depois do primeiro ano, a pessoa para de “perdoar” depois das brigas — apenas recai num silêncio irritado, que passa a um silêncio comum, e depois continua outra vez.³⁰

O casamento com Philip — “um totalitário emocional”³¹ — a estava destruindo e sufocando:

A sensação de não ser livre nunca me abandonou nesses seis anos. O sonho de algumas semanas atrás: um cavalo veio atrás de mim enquanto eu descia uma escada pequena — para dentro de uma piscina, parecia — e colocou as duas pernas dianteiras em cima de mim, uma por cima de cada ombro. Gritei e tentei me livrar do peso, depois acordei. Um correlato objetivo para os meus estados de ânimo mais sombrios.³²

Mas a ruína do casamento é inevitável apenas em retrospecto. Muitíssima gente se mantém em casamentos insatisfeitos, particularmente quando filhos, dinheiro e carreira estão envolvidos. Susan mostraria um talento, em anos posteriores, para se aguentar em relacionamentos muito depois que qualquer um, olhando de fora, já teria fugido. Ela estava infeliz, mas o tom desdenhoso que adotou em relação a Philip só apareceu depois que ele a submeteu à humilhação pública. É revelador o fato de que, quando veio a ruptura, não foi por iniciativa dela, e sim dele. Ele só se deu conta das consequências de sua decisão muito tempo depois de tomá-la.

“Ele não sabe”, disse uma amiga na época, “mas está cortando o próprio pescoço.”³³

Ela escreveria a respeito dessa decisão repetidas vezes em suas memórias. Amigos lembram que, pelo resto da sua vida, esse foi um tópico favorito de conversa. O pretexto era acadêmico. Com o apoio de Paul Tillich, ela se inscreveu na Associação Americana de Mulheres Universitárias para estudar “os pressupostos metafísicos da ética” na St. Anne’s, uma das faculdades para mulheres de Oxford.³⁴ Era o passo

seguinte lógico em sua formação — lógico, também, em sentidos que ela não percebia por completo.

Numa versão de suas memórias não publicadas, ela escreveu: “O plano era, como de costume, conjunto. [Philip] deveria ir, também, mas no último momento ele recebeu uma proposta melhor para aquele ano” — de Stanford. Em outra versão, a ideia foi dela. Ela queria “viajar — viajar de verdade — na Europa”.

“Mas, meu anjo, já conversamos sobre isso antes. No ano que vem, quando o livro ficar pronto, nós dois vamos nos candidatar a vagas para lecionar no exterior. Está tudo acertado.”

“Mas eu não posso esperar!”, gritou ela. “Sempre fica para o ano que vem, e para o ano que vem, e nada acontece nunca. E a gente fica sentado nesta ratoeira virando pessoas eminentes, de meia-idade, barrigudos...”

Parou, ciente de que não era “nós” o que ela queria dizer na verdade e que esse ataque era totalmente gratuito.

Quando casou com Martin, ela era uma garota empolgada, gentil e chorosa; agora era uma mulher rabugenta, fraca, sem lágrimas, cheia de uma amargura prematura...³⁵

A decisão de deixar os Estados Unidos não era uma decisão de deixar Philip, pelo menos não imediatamente. Em junho de 1958, depois de um ano na Europa, ela escreveu a Morton White, em Harvard, para discutir sua tese; em julho, propôs à Associação Americana de Mulheres Universitárias “continuar trabalhando no manuscrito durante o verão, e voltar ao Departamento de Filosofia de Harvard no próximo ano”.³⁶ Uma parte dela ainda queria voltar para o marido, ou pensava que devia: tinha um filho de cinco anos, afinal de contas. E mesmo que a ideia original não tivesse sido

de Philip, ela não poderia ter se afastado por um ano sem o incentivo tácito dele.

Numa de suas memórias implacáveis daquela época, ela registrou sua “meticulosidade em relacionamentos pessoais que nem sempre era isenta de covardia” e a constante oscilação “entre o envolvimento e a fuga e depois de volta ao envolvimento”. Ela descrevia “uma vida suportável” como “um ato de equilíbrio — no qual a pessoa não perca os benefícios de estar envolvida nem se perca na solidão da fuga”.³⁷

Ela certamente não pretendia reproduzir o padrão de sua mãe. (Poucas pessoas o pretendem.) E não seria por falta de amor que ela o faria: David foi o relacionamento mais importante e duradouro da sua vida. “Ela sempre adorou David”, disse Minda Rae Amiran. “Estava sempre correndo de volta para casa para vê-lo. Ele não era, de modo algum, uma criança negligenciada, ainda que ela passasse todas as tardes retrabalhando seu manuscrito, fazendo suas próprias tarefas escolares e tudo mais. Ele continuava sendo o centro da vida dela.”³⁸

Ela tentava dar a ele a infância que desejava ter tido, e quando ele ainda era bem pequeno ela já o conduzia por livros que poderiam constar da bibliografia básica da Universidade de Chicago. Um dos primeiros livros dele foi *Cândido*, de Voltaire, e ela leu com ele *As viagens de Gulliver*, “mas nada escrito ou adaptado especificamente para crianças”, disse um amigo. “Ela não tolerava essas coisas.”³⁹ No início de 1957, os diários dela registram as seguintes cenas:

Ontem David declarou na hora em que estava sendo preparado para ir para a cama: “Sabe o que eu vejo quando fecho os olhos? Toda vez que fecho os olhos eu vejo Jesus na cruz”. Está na hora de Homero, eu acho. A melhor maneira de distrair dessas fantasias religiosas mórbidas e

individualizadas é subjugar-las com a sanguinolência impessoal homérica. Paganizar seu espírito meigo. [...]

Hoje, David é Ajax, o Pequeno + eu sou Ajax, o Grande. Juntos nós somos “invencíveis”, uma palavra nova que ele aprendeu. Suas últimas palavras quando eu lhe dei um beijo de boa-noite + saí do seu quarto esta noite: “A gente se vê depois, Ajax, o Grande”. Depois, estalos de riso. [...]

“Meu filho, de quatro anos, lendo Homero pela primeira vez.”⁴⁰

Quando Susan partiu, David, junto com Rosie e Philip, foi para Berkeley. Ela registrou seu último dia em Cambridge, em 3 de setembro de 1957, com um detalhamento quase minuto a minuto, caso único em seus diários. Esse cuidado sugere que ela sabia qual era a gravidade do momento:

Agora era uma hora. Fechei o cadeado no armário da cozinha, fechei minhas malas, fui ao banheiro, depois telefonei para um táxi de Harvard que chegou em três minutos com um velho simpático ao volante. Agora era 1h15. Mandeí que fosse pela avenida Massachusetts (1) para parar em frente à entrada da Widener para que eu pudesse devolver um livro (*Plays*, de [John] Gay — edição da Abbey, com a música); depois (2) para o correio, onde mandei o resto dos embrulhos, incluindo um de roupas velhas para Chicago; depois (3) para os escritórios da Bradley na rua Brattle, onde deixei uma cópia do contrato de aluguel + as chaves da casa com o desorganizado e suado sr. Elliot; depois (4) fui para a estação Back Bay. Eram duas horas em ponto quando o táxi chegou lá, + o trem devia chegar em cinco minutos, + não havia carregadores em parte alguma. O taxista se ofereceu para levar minha bagagem (isso é contra as regras) quando eu fiquei ligeiramente frenética — levou-as para

dentro da estação, onde ainda não havia carregadores, + depois as levou escada abaixo para o trem que acabava de chegar. Por tudo isso e mais a corrida de táxi (2,15 dólares) eu lhe dei quatro dólares — ele me cumprimentou com um toque dos dedos no chapéu + me desejou boa viagem, o condutor pôs as malas dentro do vagão + eu fui embora.

Com frequência, em sua vida, motivações que pareciam óbvias a outras pessoas permaneciam veladas para ela; e ela parecia não ter admitido, sequer para si mesma, que estava abandonando seu casamento. “Você não precisa ser Sigmund Freud”, diz David, “para dizer que, se alguém deixa aquele tipo de casamento e um filho muito pequeno, é porque em algum lugar dentro de si esse alguém está tentando fugir. Mas eu apostaria que ela não sabia conscientemente que estava fazendo aquilo naquele momento.”⁴¹

Ela partiu de Nova York em 5 de setembro. Jacob Taubes ficara uma hora esperando no navio. “Fiquei mesmo comovida”, escreveu ela, “pois quem é que pode *não* ficar comovido com *gestos* de afeição. Eu o beijei + embarquei — ele continuou a acenar para mim até o navio sumir de vista.”⁴²



PARTE II

11. O que você quer dizer com querer dizer?

“Ela sentiu um desejo selvagem de ir para a Europa”, escreveu Susan num de seus relatos autobiográficos não publicados, “e todos os mitos da Europa ecoavam em sua mente. A Europa corrupta, a Europa cansada, a Europa amoral.”¹ Essa foi a Europa que a seduziu quando ela leu Thomas Mann; o contraponto, intelectual e amoroso, a sua vida monástica com Philip.

“Romântica por temperamento”, ela sonhara com a “vida errante na Europa, casos amorosos e fama”. O casamento a obrigou a restringir os horizontes, a ser prática e a fazer concessões escolhendo “uma carreira própria, mas que estava no mesmo mundo” que a de Philip.² Não era apenas uma escolha segura: nos anos 1950, uma mulher acadêmica ainda era uma pioneira. Entretanto, parecia que a universidade, pelo menos do ponto de vista intelectual, era provavelmente o ambiente mais apropriado que alguém com os interesses dela poderia encontrar. Mas seu temperamento romântico resistiu. Na falta de alternativas, ela hesitava em abandonar a única sociedade que conhecera desde que tinha ido para Berkeley, aos quinze anos. Permaneceria em seu interior mesmo partindo para o estrangeiro.

Tudo em Oxford — sua arquitetura medieval, seu nome venerável, seu romantismo intelectual — falava às aspirações de Susan. Mas Oxford era gélida e úmida.³ A Grã-Bretanha antiga, que os americanos sempre tinham visto como superior, estava surrada, ainda se recuperando da guerra; e Susan

ficou desapontada. “É difícil explicar retrospectivamente”, disse uma conhecida, Judith Spink, “como os americanos vinham de um mundo mais rico, mais feliz e afortunado”. Ela havia “desejado se livrar da América”, disse um amigo daquela época, Bernard Donoughue, mas agora “estava com verdadeira saudade da Califórnia”. Boa parte das conversas era sobre “como fazia frio e por que os sistemas de aquecimento central ingleses não funcionavam”.⁴ Spink disse que ela se queixava um bocado do frio: “Lembro disso porque ela vestia pijamas por baixo das roupas”.

Sua decepção era tão palpável quanto sua superioridade. “Sua presença entre aqueles de nós que a conhecemos em Oxford era de força contida”, disse Spink. “Em parte isso tinha a ver com sua imagem física: o príncipe das trevas. E *príncipe* por causa da dominância.” Anos mais tarde, quando os diários de Susan foram publicados, Spink ficou espantada com a insegurança pessoal que eles revelavam. “Não enxergávamos as fragilidades”, disse ela. “Em todos os sentidos ela estava em vantagem. Supúnhamos que ela sabia muito mais do que se dava ao trabalho de dizer.” O príncipe das trevas vestia-se inteiramente de preto, e a primeira vez que viu Susan caminhar com passos largos e botas de caubói pelos pátios antigos, Spink se perguntou de onde será que ela vinha: “América do Sul? Do Indocuche?”.⁵

O visual não era inteiramente desprovido de intenção estética. “Nunca mencionei as botas de caubói”, disse Bernard Donoughue, “e depois de um tempo ela chamou minha atenção para elas. Ficou um tanto impaciente por eu não ter me impressionado.”

Tanto na pintura como na arquitetura, tanto na literatura como na teologia, artistas e pensadores do século XX tentaram descobrir algum núcleo de significado essencial, se tal núcleo existisse: encontrar as formas mais básicas com que se pudesse reconstruir um mundo devastado. Mas se Sontag era atraída a essas ideias em outros terrenos, incluindo dança e pintura, não se

empolgava com uma filosofia que buscava descobrir fórmulas na linguagem de acordo com o modelo matemático.

“Eu me lembro de ter perguntado ao meu professor de filosofia o que alguma coisa queria dizer”, disse Donoughue, “e ele respondeu: ‘O que você quer dizer com querer dizer?’” Jonathan Miller, o ator e diretor que se tornaria amigo de Susan, satirizou esse modo de pensar num esquete, “Filosofia de Oxbridge”, com John Cleese:

CLEESE: Sim, sim.

MILLER: Me diga uma coisa: você está usando o sim, aqui, no sentido afirmativo?

CLEESE (*com cautela, depois de uma pausa para pensar*): Nãããooo.⁶

“O interesse dela na filosofia era maior que isso”, disse Donoughue. Ela havia escrito um livro importante sobre Freud, conhecera pensadores ambiciosos, de Strauss a Gerth, de Taubes a Marcuse. “A filosofia analítica era um campo muito restrito e acadêmico para ela”, disse Spink. Num momento em que ela tentava retomar o vigor que a impulsionara até ali, aquilo recendia ao sr. Casaubon e aos homens que ela considerava frouxos e assexuados. “Existe um tipo — o macho virgem —, há uma porção deles na Inglaterra”, ela escreveu em seu diário.⁷ O sexismo era difuso, mas não palpável — “Nada era palpável em Oxford”, disse Donoughue —, e os homens, ela achava, eram “ao mesmo tempo antimulheres, e não homens de verdade”.

Isso explicava sua atração por Donoughue. Embora mais tarde nomeado barão Donoughue de Ashton por seus serviços prestados a três primeiros-ministros do Partido Trabalhista, ele era aquele raro estudante de Oxford oriundo de uma família da classe trabalhadora. (“Me disseram que havia quatro”, disse ele, tendo o cuidado de enfatizar que esse número não era um exagero.) Num almoço comemorativo, ele identificou outra outsider talentosa. “Me pareceu que ela estava desacompanhada. Acabamos nos aproximando e

conversando vagamente. Era óbvio que ela estava um tanto entediada”, disse ele.

Senti uma atração imediata. Ela, em certos aspectos, era estupenda de se ver. Um rosto de estrutura maravilhosa, adoráveis olhos escuros, adoráveis cabelos. Era um pouco alta e desajeitada, um pouco angulosa e assim por diante. Não era o tipo de mulher que normalmente eu aprecio. Gosto de mulheres delgadas, miúdas, aconchegantes, e ela não era assim.

Por iniciativa de Susan, eles começaram um relacionamento que, se era ocasionalmente sexual, era primordialmente filosófico. Ambos se consideravam radicais, mas as diferenças entre suas visões esquerdistas eram instrutivas. As de Donoughue eram as de um político pragmático no mundo real: “Eu estava interessado em coisas maçantes como conseguir moradia para as pessoas, pensões para as pessoas, esse tipo de coisa tediosa”.

Ele tinha visitado os Estados Unidos:

Fui até o Kentucky para me envolver numa greve de mineiros de carvão em que pessoas foram baleadas e investiguei o advogado do processo, que eu descobri que era uma pessoa totalmente corrupta. Susan não estava interessada em nada daquilo. Tinha aquelas ideias grandiosas de intelectual de esquerda. Isso significava explorar sua própria sexualidade e a sua vida como um todo, e questionar todo e qualquer establishment e ter aversão por todos os regimes e por aí fora.

Para Susan, o radicalismo significava possibilidades para sua liberdade pessoal e autoconstrução. Mas quando ela aludia a sua atração por mulheres, era sempre de modo oblíquo. “Ela falava sobre como a gente tem que transcender esta sociedade quando ela supõe que todo mundo é uma coisa só”, disse Donoughue. “Quando ela supõe que uma mulher tem que se casar com

um homem, tem que ficar presa a esse casamento com um homem. Ela queria explorar outras coisas. Estava me dizendo o que queria fazer.”⁸

No início, ela escrevia aerogramas para Philip todas as noites. “Durante o dia eu elaborava na minha cabeça a carta para ele”, escreveu ela. “Eu estava sempre conversando com ele em minha mente. Estava, como se vê, *acostumada* a ele. Me sentia segura. Não me sentia como uma pessoa separada.”⁹ Mas ela falava dele com desdém para Bernard, cuja masculinidade contrastava dramaticamente com a de Philip. Notório hipocondríaco¹⁰ (“neurastênico”,¹¹ nas palavras de Susan), Philip prometera ir a Oxford, mas mudou de ideia porque a viagem o deixava nervoso. Isso parecia patético a alguém empenhado numa valente autoconstrução.

Mas — assim como sua política — a autoconstrução positiva pode às vezes se converter em solipsismo. Ela deixara o filho para trás e “falava como se sentisse falta dele”, disse Bernard. “Era evidente que ela sentia estar pagando o preço. Eu sentia que ela não tinha muita noção do preço que seu filho talvez estivesse pagando.” Para Judy Spink, o envolvimento de Susan com o filho também parecia inusitado, particularmente quando Susan lhe passou uma cantada: “Ela me mostrou uma foto de David Rieff bem pequenininho, e eu não conseguia conciliar isso com seus avanços sexuais junto a uma mulher. No momento em que vi aquela foto, pensei: Não! Isso não se faz”.

Talvez, sem esse intenso foco em seu eu, ela não conseguisse ter tomado as decisões difíceis que se apresentavam. Donoghue observou que ela era desprovida de humor e excessivamente determinada. Mas estava sendo obrigada, como não acontecia desde sua dolorosa resolução de ir a Berkeley, a decidir o que iria fazer com sua vida. Chicago lhe deu “um caminho certo”. Também o casamento, a pós-graduação e a maternidade lhe deram um caminho. Agora ela obtinha sua liberdade — ao preço de toda a obscuridade e incerteza de uma vida independente.

Ela mais tarde qualificaria os anos 1950 como uma década perdida. Mas a força que seus amigos de Oxford consideravam tão avassaladora era produto da evolução de uma década, da “fracota” de Berkeley ao príncipe das trevas que seus colegas conheceram em Oxford. Seu aprendizado estava concluído, e ela estava pronta para ser uma adulta. O filósofo do direito H. L. A. Hart descreveu as interações dela com outra eminência de Oxford, Sir Isaiah Berlin:

Entre seus críticos mais formidáveis está a srta. Susan Sontag. Ela tem razão em pensar que ele é um pouco descuidado com os detalhes, mas está errada se pensa que não há centelhas de grande percepção e iluminação. Ela, penso eu, aproveitou bastante seu período aqui, apesar de declarar que tem todo mundo em baixa conta, exceto [o filósofo J. L.] Austin, cujas palestras sobre dados dos sentidos a deixam embevecida.¹²

Para Bernard, ela falava sobre “a Oxford tediosa, as deficiências dos intelectuais. Eu sentia, por minhas trocas com alguns deles, que ela não estava errada”. No entanto, a exemplo de Hart, ele achava que isso era apenas uma parte da história. “Eu amava Oxford. Embora ela tivesse toda razão quanto às insuficiências, ela não via o lado bom.” Em outro momento, anterior, ela teria visto. Mas não era o lugar certo para ela agora. Ela precisava de algo radical. Precisava de algo quente. Em dezembro, ao final do primeiro semestre letivo, partiu para a França e não voltou mais.

Em 1957 — quando Nova York ainda sacudia os vestígios de provincianismo e Londres era a capital deteriorada de um império em desintegração —, Paris reinava como a cidade mais sofisticada do mundo. O prestígio de sua língua era então equivalente, provavelmente até superior, ao do inglês; e para pessoas ambiciosas das dezenas de milhares de Tucsons espalhadas pelo globo, seu nome significava arte e arquitetura, ciência e filosofia, moda e fama, sexo e perfume, de uma maneira com que nenhuma

cidade moderna rivalizava. Susan foi a Paris para encontrar essas coisas, mas em especial para encontrar uma versão anterior de si própria, a mulher potencialmente feliz renascida em Berkeley e depois logo arrojada num casamento impossível.

Susan foi especificamente para encontrar Harriet Sohmers, a personificação daquela libertação anterior. Fazia quase uma década que não a via; Harriet morava em Paris desde o início de 1950. Elas tinham mantido um contato esporádico, e mesmo quando escreveu para contar a Harriet sobre seu casamento, ela disse que a amava (“É um fato transcendente”).¹³ Em julho de 1951, durante sua primeira viagem à Europa, Susan escreveu: “Estou em Paris. Encontre-me na Notre-Dame”. Acrescentou, em estilo de história de detetive: “Não posso ver você com o conhecimento do meu marido”, o que levou Harriet a supor que Philip sabia do relacionamento passado das duas.¹⁴ Em 1954, Harriet voltou a Nova York, onde sua mãe tinha sido diagnosticada com câncer. Pouco antes de sua mãe morrer, em dezembro,

ela abriu para mim seus olhos atormentados e, querendo consolá-la, eu disse: “Mamãe, sabe aquele sujeito israelense de quem eu lhe falei? Talvez eu case com ele”. “Não você não vai casar com ele”, ela sussurrou. “Por que não, mamãe?”, perguntei, surpresa. “Porque, porque”, ela se esforçava para pôr para fora, “porque você gosta mais de mulheres”, e fechou os olhos soltando um suspiro profundo e abafado.¹⁵

Essa dramática declaração no leito de morte acabaria se revelando errônea: Harriet era predominantemente heterossexual. Mas um ano antes da morte da mãe, ela tinha conhecido uma cubana-americana chamada María Irene Fornés, uma das figuras de maior influência em sua vida, e — em pouco tempo — na de Susan. A relação turbulenta entre elas (“Eu te amo, Irene. Ah, como você preenche minha necessidade de dor!”)¹⁶ trepidava e estalava, se desfazia e se refazia, ao longo de anos, enquanto Harriet simultaneamente manobrava um

relacionamento também tempestuoso, também feito de idas e vindas, com um pintor sueco chamado Sven Blomberg.

Justo quando Harriet tinha rompido com ambos, Irene e Sven, Susan, procurando uma nova vida, entrou na mistura inflamável. Estava ávida por amor: ávida pelo amor de uma mulher. Em janeiro, quando uma “loura atarracada e emperiquitada demais” a assediou, ela confessou que ficou excitada: “Não me senti atraída por ela, mas foi muito bom estar em casa, por assim dizer — ter mulheres, em vez de homens, interessadas em mim”.¹⁷ Harriet havia sido seu primeiro grande amor, e era para Harriet que ela olhava em busca de ajuda para construir uma nova vida.

Mas o amor não era recíproco. “Não sei bem se eu quero vê-la”, Harriet confessou em seu diário antes mesmo de Susan chegar. E assim que ela chegou, Harriet escreveu: “Que linda que ela é! Mas desgosto de tanta coisa nela... do modo como canta, infantil e sem afinação, do modo como dança, sem ritmo e falsamente sexy... Coitada! Acho que não estou nem um pouco atraída por ela, mas aí ela diz que me ama, e estou precisando ouvir isso neste momento!”.¹⁸

Desapontadas por terceiros, cada uma delas buscava alguma coisa que sua nova amante não podia proporcionar. Susan queria a paixão de uma década antes; Harriet queria Irene. “A vulnerabilidade e a insegurança de Susan me aborrecem”, escreveu Harriet. “Ela parece tão ingênua. Será honesta? Não posso acreditar que ela queira dizer de verdade o que diz.” Como que provando não ser, de fato, honesta, Susan leu os diários de Harriet, “aquela avaliação seca, injusta, impiedosa a meu respeito que conclui com ela dizendo que na verdade não gosta de mim, mas que a minha paixão por ela é aceitável e oportuna. Deus sabe como isso magoa e me sinto indignada e humilhada”.¹⁹

Susan se questionava se deveria estar bisbilhotando o diário de Harriet. “Eu me sinto culpada por ter lido algo que não se destinava aos meus olhos?” Sua firme resposta: “Não. Uma das principais funções [sociais] de um diário é exatamente ser lido escondido por outras pessoas”.

Esse raciocínio era típico do apelo de Susan a desculpas intelectuais para justificar as reações emocionais de que se envergonhava. Mas se ela pecava contra Harriet, Harriet também pecava contra ela, encontrando suas próprias desculpas para permitir que o romance continuasse cambaleando muito tempo depois que ela deveria tê-lo interrompido. O relacionamento, ela soube muito antes que Susan percebesse, estava condenado; e a principal sensação que resulta da leitura dos diários de Harriet e de Susan dessa época é de temor.

O tumulto pessoal de Susan era tão intenso que ela escreveu muito pouco sobre a França. Ela mal falava francês; tinha deixado Philip e David; tinha deixado Harvard e Oxford. Ficou claro em questão de dias que Harriet não substituíra Philip e que ela estava deixando a carreira na qual investira quase uma década sem nenhuma alternativa viável. Abandonar o casamento e a carreira podia até prometer uma libertação imediata, mas podia também significar pobreza e fracasso. Dias depois de chegar, ela mencionou

os *ratés*, os intelectuais fracassados (escritores, artistas, aspirantes a doutores). Gente como Sam Wolfenstein [um matemático], com seu andar coxo, sua maleta, seus dias vazios, seu vício em filmes, seu pão-durismo e sua mania de guardar as sobras, seu ninho familiar sem graça do qual ele foge — me aterroriza.²⁰

A cidade estava repleta de *ratés* desse tipo. Eles se aglomeravam na Rive Gauche, entre a Sorbonne e os cafés de Saint-Germain-des-Prés. Muitas das pessoas que Susan conheceu durante seus poucos meses ali se tornariam profundamente importantes em sua vida; outras se converteriam precisamente no tipo de fracassados que ela mais temia virar.

Entre esses novos amigos estava Annette Michelson, uma década mais velha que Susan. Em 1958, Michelson já morava havia vários anos em Paris e trabalhava como crítica de arte do *International Herald Tribune*. Frequentava os

círculos artísticos mais avançados da França. Seu companheiro, Bernard Frechtman, era o tradutor norte-americano de Jean Genet, e Michelson conhecia Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, cujo *Deve-se queimar Sade?* ela traduzira em 1953. Essa turma se reunia no Café de Flore e proporcionava uma combinação de glamour mundano e rigor intelectual que estava em drástico contraste com a frieza bolorenta de Oxford. Aquilo, e aquelas pessoas, servia a Susan como modelo para sua própria vida: “Percebo”, escreveu ela alguns anos mais tarde, “quão importante Sartre tem sido para mim. Ele é o modelo — aquela opulência, aquela lucidez, aquela sabedoria. E o mau gosto”.²¹

Em fevereiro, por intermédio de Annette, ela conheceu Sartre na casa do filósofo Jean Wahl, na Rue Le Peletier. Ela descreveu cada detalhe do apartamento — a mobília norte-africana, a biblioteca de 10 mil volumes e a linda esposa tunisiana de Wahl, trinta anos mais jovem que ele.²² Esse mundo era tão distante de toda a formação pessoal tanto de Susan como de Annette que ser aceitas em seu interior demandava certas adaptações — embora Annette, muita gente estava de acordo quanto a isso, tenha ido longe demais. (Na boca de uma garota do Brooklyn, um impecável sotaque britânico parecia meio exagerado.) Mas os que a conheceram em Paris concordam que ela era inegavelmente brilhante, e Susan a achava fascinante. “Susan foi, de início, a própria admiradora entusiástica”, disse Stephen Koch, que depois ficou próximo das duas. “Susan estava tão impressionada com Annette quanto Annette com ela.”²³

Os interesses de Annette foram como uma revelação para Susan, com sua educação altamente tradicional, parte da qual, nos Estados Unidos, significava decididamente um preconceito nacional. Se a Alemanha tinha desmoronado, o prestígio da cultura alemã não tinha. Lugares como a Universidade de Chicago e Harvard ainda estavam sob a influência da linhagem que vinha de Freud e Marx até pensadores contemporâneos, que incluíam Mann, Adorno, Marcuse e

Strauss. Estavam “totalmente desinteressados da cultura continental do pós-guerra”, disse Koch, o que basicamente significava a cultura da França.

Mas a cultura da França não era descartada com tanta facilidade. Economicamente, a França estava bem menos arruinada que a Grã-Bretanha. Seus escritores estavam muito menos interessados em frivolidades casaubonescas do que nas questões humanas urgentes resultantes da ocupação nazista e da própria herança iluminista francesa. A França era onde muitos dos grandes livros modernistas — de Henry Miller, James Joyce, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov — eram publicados — em inglês — quando proibidos nos países de língua inglesa. Filósofos e escritores franceses, incluindo Genet, Beauvoir, Sartre e Camus, estavam entre os mais influentes no mundo, e Susan escreveria sobre todos eles; cineastas franceses, incluindo Godard, Resnais e Bresson, forneciam outro assunto suculento. Nenhum deles era levado plenamente a sério no ambiente acadêmico anglo-americano.

Annette Michelson os levava a sério. “Annette sentia uma grande admiração por Susan”, disse o cineasta Noël Burch, que mantinha um caso clandestino com Michelson mesmo quando ela estava oficialmente ligada a Frechtman. “Susan tinha uma admiração ainda maior por Annette.”²⁴ Annette possuía também algo de que Susan carecia, e sabia que carecia. Ela tinha olho. “Era muito mais sensível à arte em geral do que Susan”, disse Stephen Koch. “Tinha um genuíno olho crítico. Eu ficava impressionado, como nunca fiquei com Susan, pela sua sensibilidade às artes, que era realmente notável. Comecei a ver o que significa aplicar uma hipersensibilidade à arte e convertê-la em linguagem.”

A ideia de que Susan era insensível à arte, por mais surpreendente que possa parecer, era difundida amplamente.²⁵ Em Los Angeles, Merrill Rodin havia notado a grande capacidade dela de se comover com música. Mas — talvez como resultado de sua insegurança igualmente grande — ela desenvolvera uma tendência a enterrar reações emocionais sob uma avalanche de pedantismo. “Susan me deixa louca”, escreveu Harriet em abril de 1958, “com suas longas

explicações eruditas de coisa que a gente só precisa dos olhos e ouvidos de alguém como Irene [Fornés] para enxergar. No Prado, ela discursou longamente sobre Bosch e, agora mesmo, explicou que as mulheres são a espinha dorsal da Igreja. Acho insuportáveis essas suas dissertações de manual!”²⁶

Susan crescera “tentando ao mesmo tempo ver e não ver”, e ver, para ela, seria sempre um esforço. Alguma coisa nela parecia resistir ao próprio ato de olhar. “Ela proibia David de olhar pela janela de ônibus e trens quando estavam viajando”, disse uma das namoradas posteriores de David, Joanna Robertson. “Ela costumava dizer que ele precisava ouvir tudo sobre um lugar em termos de fatos e história para compreendê-lo, mas que olhar pela janela não lhe diria nada. Ela nunca olhava pela janela em viagens assim — lembro-me dela, sempre falando sobre os lugares onde estávamos ou para onde íamos, mas nunca tendo a curiosidade de simplesmente olhar para fora de modo a enxergá-los.” David contou a Joanna sobre uma visita a Londres, quando ele era criança. Ele estava espiando pela janela de olhos arregalados, tentando absorver aquele país inteiramente novo; Susan o mandou parar de olhar. Perto do final da vida de Susan, quando os três estavam juntos num trem, viram que ela olhava resoluta para a frente. “Lembro que David e eu piscamos um para o outro — numa piada particular sobre a completa recusa dela a simplesmente olhar para fora e assimilar o que via. O mundo como ele é, em estado bruto, acontecendo agora. Sem conexão alguma.”²⁷ Mas, precisamente porque “ver” não vinha naturalmente, ela foi obrigada a refletir a respeito como não faria alguém para quem aquilo vem sem esforço. O esforço é palpável em sua prosa inicial muitas vezes criticada, que assimilou essas reações e tentou transformá-las em escrita. Mas Sontag, não Michelson, tornou-se a grande crítica de sua geração. “Cite um livro que Annette Michelson tenha escrito”, disse Stephen Koch. “Não há nenhum.”

“Annette é uma pessoa assustadora”, disse Noël Burch. “Durante toda a sua vida ela atemorizou as pessoas.” Uma destas, a propósito, foi Susan, e a inteligência dela se tornou destrutiva. Quanto ao fracasso de Annette em corresponder às expectativas que suscitava inicialmente: “Foi o sadomasoquismo que causou isso”, disse Stephen Koch. O próprio Burch era um “viragófilo” confesso, interessado em mulheres que praticavam artes marciais: “O que ele quer é garotas vestidas de couro preto que venham rasgar seu terno de veludo e lhe chutar os testículos”.²⁸

O interesse em sadomasoquismo era muito difundido no novo círculo de Susan. Ela não era a única a pensar no amor como entre um amo e um escravo. Outro amigo novo, Elliott Stein, era um sadomasoquista gay “famoso por sua coleção de chicotinhos”.²⁹ Harriet Sohmers tinha traduzido em 1953 *Justine, ou os infortúnios da virtude*, do Marquês de Sade, para o editor de vanguarda e pornógrafo ocasional Maurice Girodias. Ele também publicou muitos dos herdeiros de Sade na literatura francesa do século xx, incluindo escritores como Georges Bataille e Anne Desclos, que sob o pseudônimo “Pauline Réage” escreveu *A história de O*. Sontag examinaria detidamente as obras deles em “A imaginação pornográfica”.

A conexão entre sexo e dor era tão natural para ela — “Todos os relacionamentos são essencialmente sadomasoquistas”, ela disse a Burch³⁰ —, que nunca conseguiu imaginar a parceria amorosa em pé de igualdade que Freud havia postulado. Sua “experiência profunda”, de sua mãe dando e em seguida retirando seu amor, era perpetuamente renovada. Harriet ministrava seu afeto a conta-gotas, que uma Susan grata sorvia de modo sôfrego: “Suponho, com meu coração ferido + meu corpo sem uso, que não é preciso muito para me fazer feliz”.³¹ Umas duas semanas depois, ela descreveu o “colapso total” do relacionamento delas e a sensação de “caminhar às cegas por uma floresta de dor”.³² Mas como “as pobres bestas que enroscam suas galhadas” em *No bosque da noite*, o relacionamento se arrastou. Em abril, elas passaram duas semanas na Espanha e no Marrocos. Em julho, Susan anotou

que “viver com Harriet significa enfrentar um ataque total contra a minha personalidade — minha sensibilidade, minha inteligência, tudo exceto a minha aparência que, em vez de ser criticada, é objeto de rancor”.³³

Harriet dificilmente discordaria. “Meu ciúme involuntário está sendo ativado ao máximo”, ela escreveu em janeiro, “com todo mundo a desejando, homens e mulheres. Embora eu não tenha propriamente amor por ela, invejo seu sucesso.”³⁴ Seu ciúme chegou a levá-la à violência, quando ela deu um soco no rosto de Susan numa festa. Allen Ginsberg — cujo *Uivo*, um dos monumentos da geração beat, tinha sido publicado em 1956 — perguntou a Harriet por que ela tratava Susan tão mal, já que Susan, afinal de contas, era mais jovem e mais bonita. Harriet respondeu que era exatamente por isso.³⁵

Harriet também admitia que estava contando financeiramente com Susan. Susan não era rica, mas tinha sua bolsa de estudos, e Philip, desinformado, lhe mandava dinheiro também. Além de sua excursão à Espanha e ao Marrocos, elas também viajaram à Grécia e à Alemanha. A timidez e a insegurança de Susan, sua disposição para ser a parceira submissa, são óbvias em seus diários: “Mas é verdade — o que Harriet ataca — que não sou muito perspicaz quanto às outras pessoas, ao que estão pensando e sentindo, embora tenha certeza de que é da minha natureza ser empática e intuitiva”, ela escreveu em junho.

Como um “olho”, empatia e intuição são difíceis de aprender, conforme ela iria mostrar quando a situação se invertesse. Susan podia ser cruel. Escreveu a Bernard Donoughue naquela primavera em que esteve em Paris, e quando ele estava por perto foi procurá-la. “Proseamos um pouco”, recorda ele. “Acho que ela me serviu café ou algo assim. E então eu me dei conta de que havia alguém na cama, uma moça muito atraente e cheia de energia. Senti que ela provavelmente teve a intenção de me chocar um pouco.”

O que o chocou não foi o interesse dela por mulheres, do qual ele já desconfiava. Foi a brutalidade com que ele foi despachado. Achou aquilo “uma declaração desnecessariamente agressiva de que ela estava me rejeitando” — e nunca mais a viu nem falou com ela de novo.

Seria recorrente o contraste entre seu tratamento despótico com os homens — que ela podia amar ou admirar, mas em quem ela nunca esteve especialmente interessada em termos sexuais — e sua postura submissa diante de mulheres. “Ela poderia ter sido mais cortês e sutil”, disse Lord Donoughue. “Uma dama francesa teria sido.”³⁶

Na Alemanha, ela e Harriet pegaram uma carona até Dachau. “Que emoção senti ao ver ‘Dachau, sete quilômetros’, enquanto corríamos pela Autobahn rumo a Munique no carro do holandês antissemita!”, ela escreveu.³⁷ Aquele foi seu primeiro encontro físico com os campos nazistas cuja existência ela descobrira quando menina em Santa Monica, o choque que suscitou suas reflexões em *Sobre fotografia*. Ele alude aos sentimentos, mas nunca escreveu sobre a visita.

Seu tempo em Paris coincidiu com um dos pontos de virada na história da França: em maio, como resultado do desastre em andamento na Argélia, a guerra civil assomava no horizonte. A embaixada americana cogitava a possibilidade de evacuar seus cidadãos da França sob a lei marcial: a Córsega foi conquistada por elementos dissidentes do Exército franco-argelino, e só um governo de emergência sob o comando do general De Gaulle evitou um golpe de Estado.³⁸ Entretanto, não há uma palavra sobre isso nos diários de Susan. “Cheguei a Paris em 1957 e não vi nada”, disse ela dez anos depois. “Fiquei encerrada num ambiente que era em si um lugar de estrangeiros. Mas senti a cidade.”³⁹

Ela estava tão oprimida por escolhas pesadas que lhe sobrava pouca atenção para dedicar mesmo aos eventos mais dramáticos; mais tarde, quando se tornou uma figura pública instada a se pronunciar sobre assuntos mundiais, sua dificuldade em enxergar assuntos políticos ficou clara. Agora, ela estava tentando determinar a configuração da sua vida. Já havia rejeitado muitas possibilidades, mesmo ainda se apegando a elas, como a seu casamento ou sua carreira acadêmica. Rodeada de brilhantes *ratés*, ela percebia que se tornar uma

escritora — uma escritora de verdade, de sucesso, não mais uma jovem promessa, mas com o vigor e o foco necessários para criar uma carreira duradoura — era uma questão urgente. “Por que escrever é importante?”, perguntou, algumas semanas depois de chegar.

Sobretudo por vaidade, eu suponho. Porque eu quero ser essa persona, uma escritora, e não porque exista alguma coisa que eu devo dizer. E, no entanto, por que não também isso? Com um pouco de construção do ego — como o *fait accompli* que este diário proporciona —, eu vou superar as dificuldades para adquirir a confiança de que eu (eu) tenho algo a dizer, e que deve ser dito.

Meu “eu” é débil, cauteloso, sadio demais. Bons escritores são egoístas ferozes, ao ponto mesmo da estupidez.⁴⁰

Mais tarde em sua vida, Sontag passou a irradiar uma segurança tão inabalável que poucos detectavam a fragilidade por trás da pose. Lida com tal imagem de vulnerabilidade em mente, a passagem acima se presta a mal-entendidos: sua beleza e seu sexo incentivaram a ideia de que sua reputação era um triunfo da criação de uma imagem sobre a substância. Mas Harriet a chamava de “fracota”, e ela própria se chamava de “débil”. Sem família, dinheiro ou profissão, sujeita aos maus-tratos daqueles a quem tentava amar, ela buscou abrigo por trás de um eu alternativo. Por meio da escrita, disse ela, “eu me crio”.⁴¹ E era a esse outro eu que ela apelava agora: “Dai-me forças, caminhante alta e solitária dos meus diários!”.⁴²

“Ter dois eus é a definição de um destino patético”, ela escreveu mais tarde.⁴³ Mas o sucesso da performance seria tal que, quando trechos daqueles diários foram publicados, até mesmo amigos de muito tempo ficaram chocados com as dilacerantes inseguranças que eles expunham. Num anfiteatro no sul do Peloponeso, com Harriet, ela viu uma encenação de *Medeia* que ficou com ela para sempre, segundo escreveu seu filho.

A experiência a emocionou profundamente porque, quando Medeia está prestes a matar seus filhos, várias pessoas na plateia começaram a gritar: “Não, não faça isso, Medeia!”. “Aqueles pessoas não tinham a menor ideia de que estavam assistindo a uma obra de arte”, ela me disse muitas vezes. “Tudo era real.”⁴⁴

12. O preço do sal

Em 1986, Susan publicou um conto intitulado “A cena da carta”. Entre outras cenas descritas no conto — Tatyana escrevendo a Eugene Onegin; um japonês escrevendo à esposa de dentro de um avião condenado ao desastre —, ela incluiu uma dela própria: sua chegada ao aeroporto de San Francisco, onde entregava uma carta a Philip.

Ela parece ter ficado na Europa durante o verão de 1958 exatamente para evitar esse confronto. De Atenas, ela disse de forma misteriosa à mãe que havia uma “razão pessoal para prolongar minha estadia — e não é apenas o desejo de conhecer outro lindo país”. Talvez ela estivesse, mais uma vez, tentando remendar as coisas com Harriet, uma vez que já contara a Mildred o que pretendia fazer. “Quando eu chegar à Califórnia — por volta de 1º de setembro, suponho ainda! — quero conversar com Philip imediatamente. Por imediatamente quero dizer isso mesmo — logo que me encontrar com ele. Mas e aí? Parece absurdo expor David e eu mesma a um excesso de fúria e histeria, vivendo na mesma casa que ele enquanto tento me divorciar.”¹

Embora tenha alegado mais tarde que estava totalmente despreparado para a cena da carta, Philip suspeitava que alguma coisa estava acontecendo. Em julho, quando já estava morando na Califórnia — tinha assumido um cargo de professor assistente em Berkeley —, ele estava escrevendo “cartas cheias de ódio, desespero e farisaísmo. Ele fala do meu crime, da minha insensatez, da minha tolice, da minha autoindulgência”.² David disse: “Se ele imaginava — e não sei dizer se ele imaginava ou não — que quando ela voltasse à Califórnia ficaria tudo bem, estava se entregando a uma tremenda autoilusão”.³ No entanto, foi essa a história que Philip desabafou numa carta à amiga de Chicago de Susan, Joyce Farber: “Que personalidade dura, impiedosa, Susan se revelou, guardando

seu pequeno segredo por meio ano na Europa, depois fazendo-o saltar de repente no dia alegre e maravilhoso de seu retorno ao marido e ao filho amorosos”.⁴

A carta que ela deu a ele naquele dia é, entretanto, excepcionalmente amável. Ela descreve as insatisfações do casamento em termos genéricos que não atribuem culpa alguma a ele. Ela descreve, em vez disso, “germinando sob o velho tecido morto”, um “novo eu — criativo e vivo —, mas esse eu precisa de uma nova vida para nascer”.

Não quero estar casada, pelo menos não nos termos que eu e você temos entendido o casamento. Odeio a exclusividade, a posse — cada casal cozinhando em sua própria privacidade, protegendo seus interesses contra o mundo. [...] Talvez se eu (quero dizer, nós) tivesse entendido o casamento diferentemente desde o começo... Talvez se eu (nós) não fosse tão romântica, tão apaixonada pela ideia do amor. Adultério, arranjos civilizados, casamentos de conveniência ou camaradagem — essas coisas acontecem, e funcionam, o tempo todo. Mas não são para você e eu, ou são? Tímidos, feridos com facilidade, sentimentais como somos...

Ela volta repetidas vezes à ideia de um eu se esforçando para nascer. “Sinto uma vocação desabrochando dentro de mim”, escreve. “Quero ser livre. Estou preparada para pagar o preço — em termos da minha própria infelicidade — para ser livre. É uma pena, mas devo fazer você sofrer, também.”⁵

Era o tipo de carta que incitava a um arranjo civilizado. Susan registrou “a beleza e a tentação da casa em Berkeley” onde Philip estava morando com David e Rosie. Ela ainda se sentia apegada ao calor da Califórnia. Sua família, para o bem ou para o mal, estava por perto. Havia David a levar em conta. Num erro de cálculo loucamente otimista, e apesar do que escrevera à mãe, ela decidira ficar com Philip em Berkeley enquanto a separação era resolvida. Mas as relações logo degingolaram em cenas de altercações de intelectuais judeus, ao estilo Woody Allen: a certa altura, uma discussão sobre quem ficaria com os números atrasados da *Partisan Review* acabou em troca de socos.⁶

A gota d’água veio numa noite em que Rosie preparou seu “prato de resistência”, frango frito. Philip acusou Rosie de tentar envenená-lo, ficou “absolutamente histérico”, fazendo “ameaças desenfreadas”, segundo a recordação de David. Susan chamou a polícia, que escoltou Rosie, David e ela própria através da baía até San Mateo, onde Nat e Mildred estavam morando então. Em anos posteriores, quando Susan contava o episódio,

sempre notava que se lembrou de apanhar o frango envenenado no último minuto. Eles o comeram no banco de trás do carro de polícia: “Quer dizer, não havíamos tido chance de comê-lo”, Susan dizia quando as pessoas riam, “e David estava faminto. Então claro que pensei em levá-lo”.⁷

Segundo ele próprio reconheceu mais tarde, Philip estava fora de si. “Ele passava por um momento muito, muito duro”, disse David. “Ficou, como se diria no século XIX, desvairado com aquilo.” Examinando a vida do pai em retrospectiva, David disse que, apesar do duradouro casamento seguinte de Philip, “ele era um lobo, uma pessoa do tipo ‘companheiros para sempre’. Acho que ele a amava de verdade”.⁸ Para Susan, era um retorno à família que ela deixara uma década antes. Alugou um pequeno apartamento perto de San Mateo e passava um tempo com parentes que ela havia ficado quase uma década sem ver. Reaproximou-se de Judith, que recentemente se formara em Berkeley e agora estava trabalhando na baía de San Francisco. “Ela estava tão infeliz, e eu queria fazê-la relaxar”, disse Judith. “Ensinei-a a fumar. Foi a pior coisa que fiz na vida.”⁹

Sem saber do interesse de Susan por mulheres, Judith lhe emprestou um famoso romance lésbico, *O preço do sal*, de Patricia Highsmith. Em 1958, era uma das raras obras de ficção gay que não impunham alguma catástrofe terrível como preço da homossexualidade. Para muitas mulheres gays, o retrato empático do romance foi uma revelação bem-vinda. Mas também retratava um aspecto da vida delas que levou Susan a observar que ela o leu “bem no momento errado, vulnerável”.¹⁰ Uma das mulheres, Carol, é envolvida numa disputa pela guarda da filha com o marido, que contrata um detetive particular para descobrir provas da sua homossexualidade. Numa época em que esse tipo de evidência era frequentemente usado nos tribunais para tirar os filhos de pessoas gays, aquilo era assustador, e só se pode considerar que *O preço do sal* tem um “final feliz” em comparação com outros escritos contemporâneos sobre homossexuais.

Embora Carol e sua namorada fiquem juntas, ela perde a batalha pela guarda da filha; Susan não pode ter deixado de sentir um calafrio ao ler o modo como a filha foi tirada dela.¹¹ Sua relação com David, que tinha apenas seis anos, já estava esgarçada por sua longa ausência. Ele tinha que se adaptar à mãe; ela precisava ser mãe de uma criança que ficara um ano sem ver.

Em Paris, ela escrevera:

Quase nunca sonho com David, e nem penso muito nele. David fez poucas incursões na minha vida de fantasia. Quando estou com ele, eu o adoro completamente e sem

ambivalência. Quando vou embora, contanto que saiba que estão cuidando bem dele, ele se apaga depressa. Entre todas as pessoas que amei, ele é muito menos que as outras um objeto mental de amor, muito mais intensamente real.¹²

Essa declaração foi frequentemente traduzida como uma expressão de indiferença materna. (Como definiu um amigo, “quando Susan estava presente, estava presente”).¹³ Mas para uma pessoa que tendia a amar imagens — “objetos mentais” — mais do que coisas “intensamente reais”, falar da realidade física de David era uma afirmação avassaladora da importância dele para ela.

Mas Philip não estava disposto a deixá-lo ir. “Você sabe que Philip não vai fazer um acordo pacífico”, escreveu Jacob Taubes em novembro, quando estava insistindo para que ela não abdicasse de seus direitos autorais de *Freud: A mente do moralista*, que estava prestes a ser publicado. “Calvino precisa ver aqueles que se opõem a ele como inimigos da luz e da verdade.”

Cuidado! Mesmo em Rieff vs. Rieff há graus de perseguição. E você deve estar preparada para o pior. Você tem uma boa (isto é, impiedosa) assistência jurídica? E trate de não fazer papel de “boazinha” numa batalha de vida ou morte. Faz sentido ser gentil e tolerante quando o outro vive no mesmo universo de experiência.

Você não escolheu essa situação. É humilhante e degradante, mas Philip está na sua cola. Estou preso pela obrigação do sigilo, mas você precisa ficar em guarda. Cada gesto generoso irá se voltar contra você.¹⁴

Numa conduta “gentil e tolerante” desse tipo, Susan não brigou com ele pelo livro, algo de que se arrependeria para sempre; e embora tenha aceitado o sustento do filho, ela recusou uma pensão com orgulho. Por sua vez, Philip aterrorizou Susan — embora David enfatizasse que “ele DISSE coisas violentas e fez ameaças violentas, mas não FEZ nada de violento”¹⁵ — a tal ponto que Nat, que se tornara um protetor feroz de Susan, despejou açúcar no tanque de gasolina de Philip. A tática, que parecia saída de um livro de detetive, tinha o intuito de estropiar seu motor e impedi-lo de atormentar Susan e David.¹⁶ O litígio iria se arrastar por anos. Mas Susan estava segura por enquanto. “É, seu marido é louco”, disse o juiz do tribunal da família. “Você fica com o menino.”¹⁷

No dia em que Fidel Castro entrou em Havana, 1º de janeiro de 1959, Susan chegou a Nova York. Ela se mudou para o número 350 da West End Avenue, entre as ruas 76 e 77, a menos de dez quadras do prédio na rua 86, onde passara seus primeiros meses de vida. Era um apartamento de andar inteiro, no quinto piso de um prédio sem elevador; David ficou com o único quarto de dormir verdadeiro, com vista para a avenida, e a sala de estar servia como quarto de Susan.

Na época em que ela voltou a Nova York, suas origens na cidade eram uma vaga lembrança. Ela vivera em outros sete estados, além de períodos na Inglaterra e na França: “Não sou nem mesmo uma nova-iorquina”, disse ela mais tarde, enfatizando sua conexão com as províncias americanas que a haviam produzido, para espanto de muitos ao descobrirem isso.¹⁸ De certa forma, ela estava certa; no entanto, era óbvio que seu desejo de escapar a suas origens e refazer a si mesma era a coisa mais nova-iorquina que havia nela. Era uma metrópole de refugiados, e essa “grande atleta da ambição” se encontrou num lugar em que tinha companhia em abundância.¹⁹

Quando Sontag chegou, a cidade estava lutando contra o declínio. Em 1950, a população da metrópole começou a diminuir, pois muitos partiam para os gramados mais verdes, e mais brancos, dos subúrbios. Devido ao musical *Amor, sublime amor*, que estreou em 1957, o Upper West Side ficou conhecido por suas tensões étnicas e por seus cortiços — embora a West End Avenue continuasse habitada por profissionais de classe média: psicanalistas, por exemplo, e professores da Columbia.

Graças a Jacob Taubes, ela encontrou emprego na revista *Commentary*. “O fato de você ser mulher é uma dificuldade, mas não um obstáculo intransponível”, ele lhe dissera em outubro.²⁰ Elliot Cohen, o editor da *Commentary* que morreria apenas alguns meses depois, dizia que “a diferença entre nós e a *Partisan Review* é que nós admitimos que somos judeus”.²¹ A revista era editada pelo Comitê Judaico-Americano, e de acordo com o sucessor de Cohen, Norman Podhoretz, era “uma das duas revistas para as quais você” — jovem que almejava ingressar na intelligentsia — “queria escrever, a outra sendo a *Partisan Review*”.²² Como os próprios Podhoretz e Sontag, ambas as revistas logo se veriam no centro das batalhas culturais e políticas dos anos 1960.

A introdução de Susan ao mundo das editoras e do jornalismo foi importante, mas outra introdução marcou seus primeiros meses na cidade grande. Como Harriet havia previsto com seu ciúme em Paris, Susan começou um caso com Irene Fornés, ex de

Harriet. Irene não demorou a se tornar uma lenda na boemia do Greenwich Village, “a rainha do *downtown*” [cena cultural alternativa], e embora nunca tenha ficado amplamente conhecida fora dos círculos teatrais, toda uma geração de artistas de Nova York recordava seu brilho artístico, seu temperamento ardente, e sua pura e irreprimível sensualidade.²³ “Uma dinamite latina”, disse Robert Silvers, que em pouco tempo daria início à *New York Review of Books*.²⁴ Harriet expressou a mesma coisa ao seu modo caracteristicamente explícito: “Irene podia fazer até uma *pedra gozar*”.²⁵

Nascida em Cuba em 1930, ela morou lá até a morte do pai. Então, pelo fato de sua mãe, como Mildred, ser obcecada por Hollywood — e obcecada, também, pela imagem dos Estados Unidos que ela via nos filmes —, ela, a irmã e a mãe se mudaram para o Norte em 1945. Foram primeiro para Nova Orleans, onde tinham parentes, e depois partiram para Nova York.

Naturalmente, eu achava que a vida de garota em Nova York era muito mais excitante do que em Cuba, porque em Cuba as garotas não devem fazer isto, não devem fazer aquilo, e são vigiadas o tempo todo. E nos Estados Unidos havia muito mais liberdade para os jovens. Eu adorava trabalhar. Meu primeiro emprego foi numa fábrica e eu adorei! Simplesmente amava ser uma trabalhadora e ganhar meu salário no fim da semana. Parecia uma mágica trocar aquele cheque. Quando eu ia ao banco e trocava aquele cheque por dólares, segurava-o no meu bolso e quase o acariciava! Então, dali em diante, acho que me tornei imediatamente uma americana.²⁶

Nova York era uma cidade nova para Susan. Mas a equipe da *Commentary* não era diferente, em termos de interesses ou de formação, das pessoas que ela conhecera em Berkeley, Chicago, Cambridge, Oxford ou Paris. Irene, em contraste, era “absolutamente inculta”, segundo Stephen Koch. “Mas, na opinião de Susan, um gênio. Ela nunca tivera aquela experiência antes, de gente cuja inteligência era tremendamente poderosa, sem instrução. Susan foi subjugada pela inteligência dela.”²⁷

Irene era disléxica e só estudou até a sexta série. Começou a trabalhar numa tecelagem e a desenhar tecidos por conta própria, o que a levou à pintura. Depois de conhecer Harriet, no final de 1953, foi a Paris atrás dela. Ali, começou a pintar, e de volta a Nova York envolveu-se num *ménage à trois* com Norman Mailer e Adele Morales, a segunda das seis esposas de Mailer. Adele era famosa por encomendar sua lingerie à Frederick’s

of Hollywood e por ter sido esfaqueada — e quase morta — pelo marido numa briga de casal.²⁸

Bob Silvers se lembra de Irene como “uma mulher de intensidade quase elétrica. Não era possível imaginar nenhuma calma com ela”. Ela dizia: “Sabe, Susan, às vezes o único jeito de lidar com uma pessoa é dando uma boa surra”. Esse era o seu “conselho, conselho latino”,²⁹ e ele não ficava só no papel. Ela era “muito vivaz e bonita de um modo exuberante e convidativo”, disse dela um conhecido. Mas esse convite era enganador. “Um sujeito lhe passou uma cantada ou algo assim”, disse o homem, e ato contínuo o sujeito estava “berrando e erguendo uma mão ensanguentada com as marcas de uma dentada” — de Irene.

Ela nunca lera coisa alguma — com exceção do jornal, de *Mulherzinhas* e *Hedda Gabler*.³⁰ Susan, constantemente “esforçando-se de modo excessivo”, encantava-se com o gênio natural, espontâneo e sem esforço de Irene. “Irene era a coisa autêntica”, diz Koch. “Era uma verdadeira artista. Não uma pseudo, não uma crítica, não uma debatedora, e não uma estudante de pós-graduação fazendo anotações.”

Susan era propensa a discursos intimidadores, “longas explanações eruditas de coisas que uma pessoa só precisa dos olhos e ouvidos de alguém como Irene para enxergar”. Mas uma coisa que Susan sempre soube reconhecer era o talento, e ela viu o de Irene. Aquele talento ainda não havia encontrado sua forma, e só quando ela conheceu Susan foi que a descobriu. Por sua vez, os olhos e ouvidos de Irene ajudariam Susan a descobrir os seus.

Os primeiros meses de Susan em Nova York foram tristonhos. Ela não estava muito interessada em seu emprego...

Ter um emprego diário, ir ao escritório — permitir à pessoa que se sinta à vontade, em casa, no mundo. Para a maioria das pessoas, ser (existir) é estar em algum lugar. O emprego lhes dá permissão para existir, lhes dá uma vida privada (ao obrigá-las a ceder a maioria dos dias à vida pública). É só fraturando suas vidas, amputando a maior parte do seu tempo, que elas podem ter uma vida.

O emprego, como o casamento, é uma solução crua que funciona. A maioria das pessoas ficaria perdida sem ele. Mas há pessoas num certo patamar de sensibilidade para as quais o Emprego, como o Casamento, não pode funcionar de jeito nenhum — pessoas que murcham quando suas vidas são fraturadas, colocadas em talas.³¹

... e ainda estava curtindo o luto pelo quase fim de seu relacionamento com Harriet, que, como tantas vezes no ano anterior, não tinha ainda terminado por completo. Quando Harriet voltou aos Estados Unidos depois de quase uma década no exterior, foi morar com Susan na West End Avenue.

“Como eu esperei ansiosamente pela sua vinda a Nova York, só para vê-la, para ver seu sorriso, para ir para a cama com ela uma vez e caminhar ao lado dela”, escreveu Susan com uma ternura que não seria correspondida.³² Ela organizou uma festa de boas-vindas, na qual Harriet ficou “loucamente bêbada”, escorregou quando dançava, caiu de cara no chão, quebrou o nariz e terminou a noite no pronto-socorro do hospital St. Luke’s.³³

Foi um começo pouco auspicioso, e naquela mesma festa Susan conheceu Irene. É difícil não ver nisso um revide cármico ao tratamento dispensado por Harriet.

A visão que ela tem de mim me faz desprezar a mim mesma. E me aterroriza o fato de que é em parte porque ela me acha desinteressante, deprimente, ingênua e sexualmente sem graça que eu continuo apaixonada por ela. Ninguém nunca me viu dessa forma, ninguém de quem eu gostasse e com quem interagisse — mas eu a amo + de algum modo amá-la e respeitá-la suscitou em mim uma concordância entorpecida com sua opinião a meu respeito.³⁴

Harriet partiu para Miami no final de fevereiro, e Susan começou a se encontrar com Irene — de início, ao que parece, para conversar sobre sua ex em comum. “Espantoso que o meu relato de H. + eu a fizesse comentar: eu poderia estar dizendo isso. Ela amava H., + H. matou aquilo pela necessidade de ser ciumenta, de estar em dúvida quanto ao amor de Irene; e passou a amar Irene mais quando Irene deixou de amá-la.”

Também espantoso: “Irene não ficcional”.³⁵

Na semana seguinte, Susan foi para a cama com Jacob Taubes (“inesperadamente bom + sexualmente sensível”), ao que parece sem sentir culpa alguma por dormir com o marido de sua melhor amiga, mas soando quase aliviada pela experiência lhe dar o “sentimento de ser totalmente queer”.³⁶

E logo sua amizade com Irene se converteu em outra coisa. Se Harriet a fazia sentir sua “sem-gracice sexual”, Irene a apresentou ao orgasmo, uma revolução em sua vida que abriu a possibilidade para esse eu novo e melhor que ela esperava descobrir ao se divorciar:

Faz dois meses desde aquela noite de setembro em que eu estava preparando o Eutífron para a aula das nove horas de sexta-feira. As repercussões, as ondas de choque, só agora começam a se espalhar, a irradiar por toda a minha personalidade e minha concepção de mim mesma.

Sinto pela primeira vez a possibilidade viva de ser uma escritora. A chegada do orgasmo não é a salvação, mas, mais que isso, o nascimento do meu ego. Para que eu escreva preciso encontrar meu ego. O único tipo de escritor que eu poderia ser é o que expõe a si mesmo. (Eis por que o livro sobre Freud não conta.) Escrever é gastar a si mesmo, apostar a si mesmo. Mas até agora eu nem tenho gostado do som do meu próprio nome. Para escrever, preciso amar o som do meu próprio nome. O escritor está apaixonado por si mesmo, ele fode consigo mesmo, e faz seus livros a partir desse encontro e dessa violência. Tem que ser um estupro, uma violação, uma exploração, uma capitulação e um esgotamento. Até agora, não tive sequer a coragem de entender a mim mesma, muito menos porque eu ousei [...]. Eu sabia que se eu arrancasse alguma coisa, esgotasse alguma coisa, ela não poderia ser a resposta; e, arrancado do eu mutilado, incompleto, pré-orgástico, esse meu membro estaria tão morto quanto o tronco a partir do qual foi entalhado.

Eu estava investindo em mim mesma. Mas ainda não era um eu, não tinha assinatura. Era apenas a esperança de um eu.³⁷

Depois de uma interminável desmoralização nas mãos de Philip e de Harriet, Irene era uma experiência radicalmente nova. Susan renasceu como em Berkeley, e emergiu menos débil, menos fracota, mais pronta para a sua nova vida; e na altura em que Harriet voltou da Flórida, a paixão havia se convertido em desprezo.

Susan saía à noite, supostamente passando a noite toda na Times Square, “assistindo a um milhão de filmes”, disse Harriet, “mas voltava cheirando a Mitsouko, que era um perfume Guerlain que eu adorava e que sempre presenteava a Irene. Nunca assimilei aquilo”.

Por fim, Irene telefonou.

“Susan quer que você vá embora”, disse ela. “Arrume suas coisas.”

Harriet se foi, e nunca dormiu com outra mulher.³⁸

Susan compreendia quão essencial iria se mostrar sua aliança com Irene Fornés. Ela havia transcendido o mundo acadêmico. A adolescente que tremia na presença de

Thomas Mann se tornara uma mulher capaz de notar o mau gosto de Jean-Paul Sartre e de dizer a Sir Isaiah Berlin que ele era um pouco descuidado nos detalhes. Era ainda uma aluna excelente, mas havia sem dúvida investido em si mesma. “Sempre fui violentamente, ingenuamente ambiciosa”, escreveu no diário, na entrada citada acima. Tal ambição não poderia ser satisfeita por uma carreira acadêmica. E a novidade radical que Susan Sontag veio representar não poderia ter surgido da academia. O trabalho dela exibía uma estudiosa com perfeita educação clássica voltando-se para uma cultura de vanguarda recente demais para atrair muito estudo sério. Irene Fornés catalisava a persona que logo seria conhecida como Susan Sontag.

Por meio de Irene, ela se tornou uma parte da boemia artística de Nova York: um mundo que ela não teria encontrado com Philip. O sentimento de descoberta que permeava seus primeiros ensaios oferecia a seus leitores as mesmas instigações. Ela dedicaria um livro a Irene, e dois a outra figura essencial, o pintor Paul Thek. Como Irene, ele era completamente desprovido de instrução; com ela, era fascinantemente atraente: “Ele literalmente iluminava uma sala quando entrava nela”, disse Stephen Koch. “Muito louro. Muito bonito. Intensamente sexual. Ela ficou empolgada com a ideia de alguém que era ao mesmo tempo gay e tesudo como Paul.”

Mas, mais que isso, Koch disse, ela ficou empolgada em “conhecer aquela gente, que não precisava de Leo Strauss para validar seu pensamento, que nunca tinha ouvido falar de Leo Strauss, que não tinha sequer ideia de por que o estávamos discutindo: isso era avassalador para ela”. Uma frase lançada por Thek numa conversa se tornaria, por intermédio de Susan, um lema da cultura emergente — um lema, também, para o novo eu que ela esperava criar.

Muitos se queixavam de que o seu modo de falar sobre arte era maçante; e um dia, quando ela estava dissertando sobre um assunto, Paul perdeu a paciência: “Susan, pare, pare. Sou contra a interpretação. Não olhamos para a arte quando a interpretamos. Não é assim que se olha para a arte”. O primeiro livro que ela dedicou a Thek foi *Contra a interpretação*. “Essa foi uma das coisas que Paul Thek e Irene trouxeram a ela”, diz Koch. “Que você pode ser um artista deslumbrante e não saber praticamente nada.”³⁹

“Gente louca = gente que fica sozinha + queima”, escreveu ela alguns anos depois. “Sou atraída por elas porque me dão permissão para fazer o mesmo.”⁴⁰

Apesar do entusiasmo com suas descobertas sexuais e intelectuais, Susan não podia ficar sozinha. Era mãe. David estava empacado numa posição indesejável, ou antes em duas: entre sua mãe e a nova vida dela, por um lado; e entre seus pais, por outro. Ele passou o verão na Califórnia com o pai, que estava longe de se resignar com o divórcio. David lhe escrevia “as cartas mais doces e perspicazes saídas de sua alma inquieta”, disse Philip décadas mais tarde, “rogando para não ser deixado no meio do conflito”.⁴¹ Susan teve que lembrar a si mesma, numa lista compilada na época do sétimo aniversário de David, para mantê-lo longe daquilo.

1. Ser coerente.
2. Não falar dele para outras pessoas (por exemplo, contar coisas engraçadas) em sua presença. (Não o deixar constrangido.)
3. Não o elogiar por algo que eu nem sempre aceite como uma coisa boa.
4. Não o repreender com dureza por algo que ele tinha permissão para fazer.
5. Rotina diária: comer, lição de casa, banho, dentes, quarto, história, cama.
6. Não deixar que ele me monopolize quando estou com outras pessoas.
7. Sempre falar bem de seu pai. (Nada de caretas, suspiros, impaciência etc.)
8. Não desencorajar fantasias infantis.
9. Deixar-lhe claro que existe um mundo adulto que não é da conta dele.
10. Não supor que aquilo que eu não gosto de fazer (banho, lavar cabelo) ele também não vai gostar.⁴²

Philip mais tarde admitiu que Susan “nunca falou mal de mim como eu falei dela — e esse foi meu grande erro. Ele achava difícil suportar a minha hostilidade a Susan, que era uma forma de rancor”.⁴³

A vida como mãe separada era dura. Pouco antes de conhecer Irene, ela mencionou “a indizível solidão dessa nova vida com David”.⁴⁴ Entretanto, solidão não significava ausência de amor. Assim que Harriet partiu para Miami, ela observou que “comecei a ficar mais distante quando percebi que ela não gostava de David (previsivelmente). Não duvido do valor dele + do encanto como pessoa, como duvido dos meus”.⁴⁵

Para David, foram anos difíceis. Susan escreveu uma vez: “Nunca fui realmente uma criança!”. David poderia fazer a mesma queixa. Depois que Irene entrou em cena e introduziu Susan no círculo boêmio, David ou era levado junto ou deixado em casa. “Era porque ela não tinha condições de pagar uma babá”, lembra David.

Pessoas vão lhe contar essas histórias de David dormindo sobre uma pilha de casacos. Olhe, eu não acho que isso tenha sido a coisa mais bonita que ela fez, para ser honesto. Se eu tivesse minha infância para ser vivida toda de novo e pudesse dizer a ela o que não fazer, isso provavelmente estaria bem no topo da lista, o fato de me arrastar junto para todo aquele troço. Mas quando olho em retrospecto, vejo que ela não tinha dinheiro e não estava disposta a deixar de ir, e obviamente, até que eu tivesse uma certa idade, ela não podia jamais me deixar, por isso escolheu a opção que escolheu.⁴⁶

A energia ilimitada de Susan, que David chamava de “sua característica individual mais proeminente”, mantinha-a rodopiando de uma festa a uma galeria, de uma leitura a um jantar, de um filme a uma peça. Depois de colocar David para dormir, ela saía com amigos, assistia a filmes e performances e voltava para casa ao amanhecer, antes de David acordar.

Ele começou a chamar a atenção de amigos de Susan como um menino isolado e a mostrar um vívido interesse por armas. Sua única lembrança afetuosa de Nat Sontag era de quando ele lhe permitiu segurar seu revólver,⁴⁷ e a única lembrança positiva do pai que admitiu a um entrevistador era de “idas a campos de tiro ao alvo”.⁴⁸ Em 1960, o poeta Sam Menashe propôs casamento a Susan, e David ficou aliviado quando ela declinou, porque Menashe sugerira uma vez que David jogasse todas as suas armas de brinquedo no Hudson, segundo Susan escreveu a Mildred. “Desde então, David tem sido muito frio com o pobre Sam!”⁴⁹ Alguns anos depois, quando David tinha uns dez anos, um novo amigo, Don Eric Levine, foi pela primeira vez ao apartamento na West End Avenue. David estava brincando com soldadinhos de metal; Susan entregou a Levine o manuscrito de um texto em que estava trabalhando, “Notas sobre o *camp*”.⁵⁰

13. A comédia de papéis

Susan conheceu Irene apenas alguns meses antes do advento de uma forma de arte que seria típica da nova década. Em outubro de 1959, o primeiro “happening”, *Eighteen Happenings in Six Parts* [Dezoito happenings em seis partes], teve lugar em Nova York. Em parte um protesto contra “a concepção museológica de arte”, os happenings eram efêmeros, e portanto não comerciais. (“Não se pode comprar um happening”, escreveu Susan.) Eram uma série rápida e desnordeante de “justaposições radicais” concebidas para “provocar e insultar a plateia”. Não eram propriamente teatro nem pintura, mas usavam elementos de ambos para criar uma nova experiência imersiva: realizados em espaços baratos, empregando objetos encontrados na rua, incluindo escombros da vida urbana, eram uma *Gesamtkunstwerk*, uma obra de arte total, alternativa e acessível.

Eram também o tipo de evento que fascinava Irene Fornés. Com a morte de Jackson Pollock em 1956, o expressionismo abstrato, que definira sua geração de artistas norte-americanos, parecia ter se esgotado. Happenings eram criados por artistas da idade de Susan — Kaprow era apenas seis anos mais velho. Eles eram a expressão de uma vanguarda emergente,

escreveu Sontag em 1962, e “um desdobramento lógico da escola de Nova York dos anos 1950”.

O tamanho gigantesco de muitas das telas pintadas em Nova York na última década, visando dominar e envolver o espectador, e o uso crescente de outros materiais que não a tinta aderindo à tela, e depois estendendo-se além dela, indicam a intenção latente de fazer com que esse tipo de pintura se projete numa forma tridimensional.

Esses eventos encontravam inspiração no expressionismo abstrato, bem como no surrealismo e nos escritos teatrais de Antonin Artaud. Mas a noção de uma arte que envolvesse o espectador e criasse uma realidade alternativa tinha uma fonte que Sontag conhecia ainda melhor: Sigmund Freud. “A técnica freudiana de interpretação”, escreveu ela em seu ensaio sobre o happening, “mostra-se baseada na mesma lógica da coerência por trás da contradição a que estamos acostumados na arte moderna.” E o que era a arte moderna? “O significado da arte moderna é sua descoberta, por detrás da lógica da vida cotidiana, da alógica dos sonhos.”¹

A recusa da realidade — colocando o sonho num pedestal para reinar sobre o mundo da vigília — se tornaria uma marca registrada tanto da nova década como da obra de Sontag. “O mundo é, em última análise, um fenômeno estético”, ela escreveria num de seus ensaios mais complexos, “Do estilo”. Essa ideia tem uma genealogia complicada. Nos anos 1960, ela encontraria expressões que iam do erudito ao vernáculo, como com a moda do LSD (primeiro defendido por figuras literárias e científicas, incluindo o escritor inglês Aldous Huxley e o professor de Harvard

Timothy Leary) e da hiperestilizada não-propriadamente-arte cultivada em certos círculos homossexuais.

“O significado da arte moderna” que ela identificava provinha de Freud, que situava os sonhos no centro de muitas teorias psicanalíticas. Mas a tensão entre realidade e sonho, entre objeto e metáfora, era um tema favorito do discurso filosófico desde Platão; e se ele atraía Sontag intelectualmente, seu interesse para ela era sobretudo emocional.

Havia o eu privado: o eu de quando ninguém mais estava por perto. Havia o eu sexual. Havia o eu social: o eu como representação, metáfora, máscara. E havia ainda um outro eu: um alter ego que a assombrava por toda a vida, a pessoa que ela achava que deveria ser. “Essa pessoa que vem me observando desde quando sou capaz de lembrar está olhando agora”, ela escreveu com apenas catorze anos.²

A tensão entre a realidade da sua vida e os modos como ela a representava para os outros aparecia em sua atitude em relação à sexualidade. Sua redescoberta da felicidade sexual com Irene, o abandono do eu “mutilado, incompleto, pré-orgástico”, a convertera, disse ela, da esperança de um eu num verdadeiro eu.

No entanto, o eu sexual pós-orgástico estava estritamente isolado. Em suas cartas afetuosas a Judith, por exemplo, ela transformava Irene em Carlos:

Não tenho feito muita coisa, exceto ir para o trabalho, fazer amor, ver filmes e jogar xadrez. Não sei quanto tempo vai durar esse affaire — talvez anos, é desse tipo de coisa. Descartei absolutamente qualquer ideia de casamento, e Carlos aceita isso. Mas ele pode ficar de saco cheio quando David voltar... Temo muito que então ele levante a questão do casamento, e sou contra, de modo completo e inequívoco. Se chegarmos ao ponto de ou isso ou romper com ele, vou romper com ele.

Suponho que isso mostre apenas que estou menos apaixonada por ele do que ele por mim, o que é verdade. Mas estou muito apaixonada, e ele é tudo o que preciso em uma pessoa agora...³

Como a carta indica, David estava na Califórnia, onde Judith morava, e Susan ainda tinha que se preocupar com Philip. Talvez Susan temesse que uma palavra indiscreta pudesse desencadear um litígio pela guarda do filho. (Philip logo iria, de fato, processá-la pela guarda de David.) Susan manteve a farsa diante da irmã, a quem ela raramente via, durante anos, décadas depois que a guarda de David já não era um problema: Judith só descobriu que Susan amava mulheres pouco antes da sua morte. “Como a gente pode ser estúpida”, disse ela, repreendendo a si mesma — acrescentando, em sua defesa, que Susan sempre “me encheu os ouvidos” contando seus casos com homens.⁴

Ela escondeu sua sexualidade de Judith e, misteriosamente, escondeu Judith até mesmo de seus amigos mais próximos. “Durante os seis primeiros anos desde que encontrei Susan”, disse Don Eric Levine, que a conheceu no início dos anos 1960, “sendo que três deles quando eu estava morando na mesma casa que ela, eu não soube que Susan tinha uma irmã. Ela simplesmente nunca a mencionou”. E isso apesar de eles discutirem longamente a infância de cada um. “Tenho uma porção de histórias, uma porção de filmes na minha cabeça de Susan com a mãe dominadora em sua cama, e tudo mais, e eu teria perguntado: ‘Onde estava sua irmã?’.” Minda Rae Amiran, uma de suas amigas mais íntimas de seus anos em Cambridge, “só soube que ela tinha uma irmã muito mais tarde” — embora, enfatizou, “conversássemos sobre todos os assuntos do mundo”.

Essa não é a visão gnóstica de um mundo dividido, nem uma reflexão platônica sobre a distância entre objeto e metáfora, nem tampouco uma interpretação freudiana de sonho: é a compartimentalização que Susan

aprendeu com Mildred. De um lado, o eu vulnerável. Do outro, o artifício da personalidade — uma máscara concebida, conforme ela escreveu em 1959, para proteger aquela vulnerabilidade. (“Meu desejo de escrever está associado à minha homossexualidade. Preciso da identidade como de uma arma, para competir com a arma que a sociedade aponta contra mim.”) Mas o desconforto que ela sentia quanto a essa divisão e o custo emocional que ela implicava refletiam-se nos diários meticulosamente honestos que ela preservou. Ela esperava, conforme escreveu em 1968, “que um dia alguém que eu amo leia meus diários... + se sinta ainda mais próximo de mim”.⁵

Ela sempre acreditou, como Harriet lhe disse, que teria um destino grandioso. Mesmo aos catorze anos, ela lamentava sua própria tendência a enfeitar as coisas para futuros biógrafos: “Se eu pelo menos pudesse parar por um minuto de escrever para a posteridade e fizesse sentido!!!”.⁶ Num ensaio de 1962, Sontag perguntava por que diários de escritores são interessantes, e uma parte de sua resposta era que no diário “nós lemos o escritor em primeira pessoa; encontramos o ego por trás da máscara do ego”. Ela devia saber quão extremo era o exemplo que seus próprios diários forneceria da distância entre o ego e suas máscaras. Mas: “É isso que é sempre desejado, a verdade?”, perguntava ela em 1963. “A necessidade da verdade não é constante; não mais do que a necessidade de repouso.”⁷ Ela se escondia em público — revelando-se, na intimidade, para aquele leitor desconhecido.

No início dos anos 1960, Sontag estava trabalhando num romance, *O benfeitor*. Insatisfeita com o romance contemporâneo, ela estava interessada nos novos tipos de prosa que surgiam na França sob o nome de *nouveau roman*: uma tentativa de libertar o gênero dos recursos

tradicionais, tais como enredo e personagem, e de captar a natureza fragmentada da experiência moderna. Tais romances refletiriam “a vida entre as ruínas”.

“É hora de o romance se tornar o que não é, na Inglaterra e nos Estados Unidos, com raras e isoladas exceções”, escreveu ela em 1963: “uma forma de arte que as pessoas de gosto sério e sofisticado nas outras artes possam levar a sério”. Na era de Freud, a forma era solipsística demais. “Alguns de nós”, confessou ela, “gostaríamos de ser dotados de um bocado menos da autoconsciência psicológica excruciante que é o fardo das pessoas instruídas de nossa época.”⁸

Esse fardo era do romance, também. Ela antevia uma nova abordagem, livre da mórbida introspecção que chamava de “psicologia”, ainda que ao mesmo tempo preservasse o outro legado de Freud: a decifração de sonhos. *O benfeitor* iria tentar enquadrar o círculo freudiano: para o sonho tudo, para a psicologia nada. É a história de Hippolyte, um rapaz da província que chega à capital de um país não nomeado (a França). Nas primeiras páginas, Sontag deixa de lado uma porção de motivos psicológicos que moviam romances predecessores. Hippolyte não está interessado em dinheiro; não está interessado em amor; não está interessado em sexo; não está interessado em política; não está interessado em arte. Após publicar um artigo filosófico — a única coisa que escreverá até começar suas memórias, trinta anos depois —, ele é apresentado a um círculo de “virtuoses da conversa” na casa de uma rica *salonnière* estrangeira chamada Frau Anders.⁹ O nome é um aceno a Hannah Arendt, que tinha sido casada com o filósofo alemão Günther Anders. Para Susan, Arendt, que escreveu uma sinopse publicitária do livro, era um exemplo ilustre do tipo de escritor que ela queria ser: uma mulher, mas antes de tudo um escritor.

Hippolyte tem um amigo homossexual, Jean-Jacques, um escritor ladrão e prostituto baseado em Jean Genet.¹⁰ “Encenei minha vida para incorporar a energia que geralmente é desviada para o sonho”, diz Jean-Jacques.

Minha escrita arranca de mim à força a substância do sonho, prolonga-a, brinca com ela. Então eu reabasteço a substância no show do café, nas extravagâncias da ópera, na comédia de papéis que é o encontro homossexual.¹¹

Depois dessa conversa, Hippolyte, que não possui um método, por exemplo na escrita, de arrancar de si mesmo a substância do sonho, começa a ter sonhos cada vez mais elaborados. Eles lembram roteiros de filmes de Buñuel, repletos de imagens que parecem tiradas de telas de Dalí ou Magritte.

Ela disse: “Não gosto da sua cara. Dê ela para mim. Vou usá-la de sapato”.

Não me alarmei com isso, porque ela não se levantou da sua cadeira. Eu só disse: “Você não pode calçar um pé numa cara”.

“Por que não?”, ela perguntou. “Um sapato tem ilhós.”*

“E uma língua”, acrescentei.

“E uma sola”, disse ela, levantando.

Como muitos analisandos endinheirados com tempo de sobra para se dedicar à terapia, Hippolyte se torna obcecado por seus sonhos, o que equivale a dizer: por si mesmo. “Os sonhos são o onanismo do espírito”, ele declara.¹² No entanto, ele não admite uma motivação narcísica como essa. Na verdade, pensa apenas nos outros, e particularmente em Frau Anders, que ele vende a um árabe. Ele se admira de que “um jovem árabe

deseje uma dispendiosa mulher europeia de meia-idade, não importa o fervor com que sua carne escura anseie por triunfar sobre a branca”. O gesto, que ele chama de “talvez meu único ato altruísta”, faz dele o benfeitor do título.¹³

Ele se relaciona ocasionalmente com mulheres, incluindo Frau Anders, que retorna da escravidão sexual no Levante para entrar, temporariamente, num convento; e a quem Hippolyte, como sempre para o bem dela, decide matar, incendiando sua casa com ela dentro. Mas, para seu azar, ele não consegue. (Esse é um exemplo do que Sontag mais tarde chamou de “tema obsessivo da falsa morte”.) “Meu caro”, ela resmunga, “você não é melhor como assassino do que como traficante de escravas brancas.”¹⁴ Para se vingar de si mesmo, ele embarca num casamento sem sexo com uma mulher dócil e respeitável.

O livro é farto em momentos cômicos, particularmente em seus exóticos cenários de sonho. Lautréamont, numa frase que Sontag citou em seu ensaio sobre os happenings, disse que a beleza era “o encontro fortuito entre um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação”.¹⁵ Essa é a beleza, e também a comédia, que marmoreia os sonhos de Hippolyte.

Como toda obra de Sontag, *O benfeitor* é rico em ditos espirituosos, repleto de insights. Sua perspicácia inclui absurdos de contos de fada (o traficante de escravos levantino, por exemplo) que fazem pensar em *Cândido*. O mesmo vale para seu enredo de “jornada de busca”, um dispositivo comum de romances filosóficos. Ainda que no fim da história Hippolyte declare que está “limpo e expurgado de meus sonhos”, sua busca — em drástico contraste com a de *Cândido* — não leva a lugar nenhum. Ela simplesmente se esgota.¹⁶ Qualquer que seja a história

contida no livro, insiste rigorosamente Sontag, ela não é a história. Tudo o que julgamos saber nós provavelmente não sabemos. Hippolyte pode ser louco. Pode também não ser. A determinação de Sontag em criar um narrador não confiável é tão confiável que se torna tediosa: não há nada ali, afinal de contas, em que se possa fiar.

Albert Camus — a quem Sontag logo dedicaria um ensaio — escreveu um livro do qual, em alguns aspectos, *O benfeitor* é um eco. O narrador de *O estrangeiro*, Meursault, se assemelha a Hippolyte. Ele não chora no funeral da mãe. É indiferente a uma mulher que o ama; mata um homem sem remorso. Mas, apesar de o livro de Camus ser também uma espécie de fábula, não obstante ele está tão cravado no mundo real, incluindo o mundo político, que sua falta de envolvimento emocional é uma ilustração eficaz dos sistemas desumanizantes que ele pretende acusar. No mundo real, Hippolyte, como Meursault, seria um sociopata. Mas pelo fato de, em *O benfeitor*, o mundo de sonho ser a única realidade, lemos as parábolas como algo não relacionado a nenhuma situação real. Sontag reverteu de modo tão deliberado a ordem normal — no qual as experiências da vigília são tidas como mais importantes que as vivenciadas em sonhos — que o mundo “real” praticamente não importa. Com a âncora de realidade eliminada, lemos as parábolas e frequentemente nos divertimos com elas. Mas não podemos, como na obra de Camus, participar delas. Como escreveu Conrad, “vivemos como sonhamos — sozinhos”.

As origens freudianas da inversão entre sonho e realidade operada por Sontag são evidentes. Foi ele que situou o sonho no centro de sua visão de mundo — ele que afirmou sua realidade —, ele que propôs uma chave para a sua interpretação. Em *O benfeitor*, Sontag se confronta com a questão de até que ponto é possível ficar “contra a interpretação”. Se a visão freudiana podia levar a exageros facilmente ridicularizáveis, suas

ideias sobre mente e corpo, linguagem e objeto, sonho e realidade, revelavam verdades perturbadoras demais para ser sumariamente descartadas. Várias ideias de *A mente do moralista* anunciam os alicerces teóricos de *O benfeitor*. “O intérprete freudiano tende a encarar o enredo com desconfiança”, ela escreveu então. E: “A fantasia se tornava psicologicamente real e, portanto, um convite tão legítimo ao esforço analítico quanto qualquer evento concreto”. Ela recordou “a semelhança entre o sonhador e o artista, tal como Freud sugeriu em *A interpretação dos sonhos*, onde se faz uma analogia do trabalho do sonho com a arte do poeta”. Ela observou que a “arte se torna, na visão [de Freud], um sonho público”.¹⁷

No entanto — de modo mais pronunciado do que em *A mente do moralista* —, Sontag está se opondo a Freud. Perto do início do livro, Hippolyte organiza seus sonhos em categorias claras, explícitas: “Estou tendo um sonho religioso”, ele anuncia, ou: “Tive um sonho sexual”.¹⁸ Ele está obcecado pela interpretação, pela necessidade de compreender o sentido oculto das coisas, uma necessidade que ameaça levá-lo à loucura. “Não quero negar um sentido erótico óbvio a todos os sonhos”, escreve ele, cuidadosamente respeitoso em relação a Freud, “anseios abstratos por união e penetração”.¹⁹ Ao mesmo tempo, ele sabe que essa tendência é uma chatice — o que, não por coincidência, é o modo como o leitor a experimenta. No filme de que participa, que dá ensejo a muitas observações interessantes sobre a natureza da fotografia, ele se frustra e explode com o diretor.

Não o exima, clamei a Larsen. Respeite a escolha dele e não tente converter o mal em bem. Que nada seja interpretado. Nenhuma parte da

sensibilidade moderna é mais cansativa que sua ânsia de desculpar e de fazer com que uma coisa sempre signifique outra!²⁰

No final da jornada de busca, Hippolyte e Frau Anders conseguem ambos libertar-se de suas cabeças. “Aprendi a me amar, Hippolyte”, ela diz a ele. “Amo minha pele macia, enrugada e quebradiça, meus seios caídos, meus pés venosos, o cheiro das minhas axilas.”²¹ Expurgado de seus sonhos, também ele se concentra exclusivamente no físico, cuidando dos pobres moribundos. “Os pacientes deste hospital, sendo desvalidos, desfrutam de verdade da condição de doentes”, ele sustenta,²² e cuidar daqueles corpos em decomposição lhe dá prazer.

É esse o final feliz do livro: vencidos seus sonhos, ele pode retornar, indiviso, às imperfeições do mundo real.

Entretanto, a recusa do mundo real confere a *O benfeitor* um agourento subtom, mesmo num livro que se ambienta predominantemente nos sonhos de um homem de sanidade mental questionável. O livro revela a incapacidade, com a qual Sontag se confrontou durante toda a vida, de enxergar outras pessoas como reais. Por mais que essa questão esteja intelectualizada e abstrata em *O benfeitor* — e Sontag sempre intelectualizava e tornava abstratas precisamente as coisas que lhe eram mais caras —, ela tem manifestações concretas. Enquanto escrevia o livro, Susan começou a anotar certas características em seus diários.

Alfred [Chester] diz que não tenho o menor tato. — Mas não que eu seja indelicada, ou precise ferir as pessoas. Na verdade, acho muito difícil ser indelicada — causar dor. (X) A verdade é que sou obtusa, insensível. Harriet dizia isso, Judith dizia isso, agora o Alfred. Irene não

diz isso porque ela não sabe como sou obtusa; ela acha que sei o que estou fazendo, mas que sou cruel.²³

Essa falta de tato incluía um comportamento que muita gente, podemos concluir com segurança, teria entendido como inapropriado. “Ela simplesmente fazia o que queria na hora em que queria”, diz Don Levine. “Certamente em coisas que talvez pensássemos duas vezes antes de fazer — do tipo será que é uma boa ideia dormir com o marido da sua melhor amiga [como ela fez com Jacob Taubes]. Para ela essas não eram questões. De algum modo, isso não era problema.”²⁴

Mas ela percebia sua própria insensibilidade, pelo menos naquela época, e se preocupava com ela. Em seus diários, reconhecia uma “covardia, ignorância, em face dos meus próprios sentimentos”, que a levava a “entregar aqueles a quem amo, verbalmente, a outros quando me recuso a exprimir meus sentimentos por eles”.²⁵ Essas traições frequentemente estavam relacionadas com o sexo:

Quantas vezes falei para as pessoas que Pearl Kazin era uma namorada importante de Dylan Thomas? Que Norman Mailer faz orgias? Que [F. O.] Matthiessen era queer? Tudo de conhecimento público, está claro, mas quem sou eu afinal para sair por aí divulgando os hábitos sexuais dos outros? Quantas vezes já me injurieei por causa disso, o que é só um pouco menos ofensivo do que o meu costume de ficar mencionando o nome de gente importante (quantas vezes falei sobre Allen Ginsberg no ano passado enquanto estava na *Commentary*?). E o meu costume de criticar as pessoas se outras pessoas pedem isso. Por exemplo, criticar Jacob [Taubes] para Martin Greenberg, para Helen Lynd (de modo mais moderado, mas foi porque ela estabeleceu o tom), para Morton White anos atrás etc.

Sempre traí as pessoas umas com as outras. Não admira que eu seja tão cheia de princípios e tão escrupulosa quando se trata de usar a palavra “amigo”!²⁶

Naquela mesma época, Susan produziu um espantoso documento referente a “X, O Flagelo”. Como sugere a letra “X”, esse flagelo não tem nome. “Muitas coisas no mundo não foram nomeadas”, escreveu ela em seu ensaio sobre o *camp*.

Uma dessas coisas era a ideia de filhos adultos de alcoólatras. Susan não associava X com as consequências de alcoolismo parental, em parte porque a ideia de que tais pessoas tinham patologias similares só seria popularizada na psicoterapia vinte anos depois. Na época, em seus diários, Sontag havia identificado quase todas essas características. “Cresci tentando ao mesmo tempo ver e não ver”, escreveu Sontag em outra parte. “X, O Flagelo” fornece um esplêndido exemplo da capacidade dela em ver coisas e situações com precisão fantástica — e de sua incapacidade de usar esse conhecimento intelectual de modo prático, emocional.

“X” é quando a gente se sente um objeto, e não um sujeito. Quando a gente quer agradar e impressionar os outros, ou dizendo o que eles querem ouvir, ou os deixando chocados, ou contando vantagem + mencionando o nome de gente famosa a torto e a direito, ou sendo muito bacana. [...]

A tendência de ser indiscreto — ou sobre si mesmo ou sobre os outros (as duas coisas andam juntas, como em mim) — é um sintoma clássico de X. [...]

X é a razão por que sou uma mentirosa contumaz. Minhas mentiras são aquilo que eu acho que a outra pessoa quer ouvir. [...]

Pessoas que têm orgulho não despertam o X na gente. Elas não imploram. Não podemos ficar preocupadas em ferir essas pessoas. Elas controlam a si mesmas por fora do nosso joguinho desde o início.

Orgulho, a arma secreta contra X. Orgulho, o X-cídio.

[...] À parte a análise, a zombaria etc., como é que eu me curo de fato de X?

I. diz que análise é bom. Uma vez que foi a minha mente que me meteu nesse buraco, tenho de cavar eu mesma para achar a saída por meio da mente.

Mas o verdadeiro resultado é uma mudança de sentimento. Mais exatamente, uma nova relação entre sentimentos e a mente.

A *fonte* de X é: eu não *conheço* meus próprios sentimentos.

Não sei quais são os meus sentimentos verdadeiros, por isso olho para as outras pessoas (a outra pessoa) para que elas me digam. Então a outra pessoa me diz quais os sentimentos que ele ou ela gostaria que houvesse em mim. Para mim, isso não tem problema, pois afinal, como não sei mesmo quais são meus sentimentos, quero ser agradável etc. [...]

Será que o problema não está em que eu não conheço nenhum dos graus entre a escravidão total a uma responsabilidade e a irresponsabilidade de quem prefere não ver a realidade? Tudo ou nada, aquilo de que tenho me orgulhado tanto na minha vida amorosa!

Todas as coisas que eu desprezo em mim mesma são X: ser uma covarde moral, ser mentirosa, ser indiscreta a respeito de mim mesma e outros, ser uma impostora, ser passiva.²⁷

Esse senso instável da existência — insegurança quanto a seu próprio discernimento, incapacidade de avaliar seus próprios sentimentos —

explica sua necessidade de se apegar a tais sentimentos com tanta ferocidade: de construir, urgentemente, algum sólido eu.

O benfeitor revela uma forma adicional de ser uma fraude: sendo queer. Apesar dos cenários de sonho, apesar da roupagem literária, o desdém do livro por homossexuais toma um formato peculiar que revela as próprias opiniões da autora. Se é possível pôr de lado os estereótipos esparramados pelo livro como produtos de outra época, ou como resultado do antigo interesse de Sontag pela subcultura gay, isso não os torna menos incômodos ou menos evidentes.

Gays, insiste a autora, são uma farsa, não são gente real, mas caricaturas desempenhando papéis: “a paródia homossexual”. O sexo gay não é real, mas “a comédia de papéis que é o encontro homossexual”. Homossexualidade é impostura, teatro, um meio de atrair atenção: “Era verdade que ele era frívolo, vaidoso, desleal e homossexual”, escreve ela, por exemplo, “principalmente por lealdade ao estilo do exagero”.²⁸

Muitas das descrições de homossexuais por Sontag aludem a esse afetado “estilo de exagero”. Vemos Jean-Jacques “proseando frivolumente sobre mobília antiga ou sobre ópera”, e “a expectante e fofoqueira comadrice de homens, os amigos de cabelos oxigenados e cheios de anéis”.²⁹ A bicha afeminada e maldosa não era apenas um clichê. Descrições semelhantes tinham uma longa história em livros de escritores gays: algumas dessas frases poderiam ter sido tiradas diretamente de *No bosque da noite*. No entanto, seu efeito cumulativo enfatiza, mais uma vez, que a homossexualidade não é uma experiência vivida ou uma realidade corporal, mas uma questão de estética. E não importa o quanto ela pudesse desejar o contrário, Sontag sabia que isso não era verdade.

Ao mesmo tempo, essas referências são acima de tudo literárias, não piores que as alusões a Jean Genet nas referências dela a criminosos homossexuais. Mas outra referência suscita questões mais sombrias. “A homossexualidade, veja, é uma espécie de diversão com máscaras”, ela faz Jean-Jacques explicar.³⁰ Essa frase e a passagem que a contém são uma alusão a *Confissões de uma máscara*, de Yukio Mishima, traduzido em 1958. É a história de como um jovem protagonista gay cria uma falsa personalidade — uma máscara — de modo a se defender no mundo.

Mas o livro não é só uma descrição de uma situação com a qual Sontag podia se identificar pessoalmente. Politicamente falando, a alusão a Mishima era uma coisa bem diferente da alusão a Genet, que tinha se envolvido na Resistência Francesa e apoiou causas de esquerda a vida toda. Mishima era um reacionário fanático cuja idolatria da violência terminaria em 1970 num ato de haraquiri cometido diante do público. Como os escritos de Céline e Heidegger — ou como os filmes de Leni Riefenstahl —, seus livros pertencem àquele grupo de obras cujo valor artístico é impossível de ser desemaranhado das simpatias de seus criadores pelo fascismo.

Entretanto, é essa conexão que Sontag escolhe para enfatizar em *O benfeitor*. Ela não apenas alude a Mishima por intermédio de Jean-Jacques. Ela também — caso a alusão passasse despercebida — faz de Jean-Jacques, seu porta-voz quanto à homossexualidade, um colaborador voluntário dos nazistas e amante de um coronel da ss. Isso pode ser uma referência ao romance de Genet *Nossa Senhora das Flores*, envolvendo o amante francês de um soldado alemão que é morto pela Resistência e cuja carne é comida por ele em homenagem. Mas talvez ainda mais que a recorrente e constante violência contra mulheres, a equação subentendida

de homossexualidade com fascismo é o aspecto mais perturbador de *O benfeitor* — e um que vai se repetir.

Contudo, não é essa a razão pela qual *O benfeitor* tem sido frequentemente arrolado como testemunha de acusação contra sua autora. A acusação — de que Sontag era uma ensaísta excelente, mas uma escritora de ficção ruim — acabou se tornando uma platitude. Mas a frequência com que a acusação é ouvida, bem como o óbvio deleite com que é proferida, reflete uma necessidade de baixar a crista de Sontag: de depreciar uma pessoa que parecia tão intimidadora. É, aliás, um duplo erro. Sontag escreveu algumas ficções excelentes, e escreveu alguns ensaios péssimos. Seus êxitos são indissociáveis de seus fracassos, ambos produtos de uma mente em fluxo constante.

Vale a pena ler *O benfeitor* no contexto de sua época e do desenvolvimento do pensamento de sua autora. Não se está dizendo que *O benfeitor* seja uma leitura fácil; sua autora se recusou deliberadamente a oferecer entretenimento, e é raro ouvir uma apreciação positiva do livro hoje em dia. Mas quando foi publicado, em 1963, pessoas tão díspares quanto Joseph Cornell, Hannah Arendt e Jacques Derrida o admiraram. E no contexto artístico dos anos 1960, assim como no contexto das próprias experiências de Susan ao entrar na faixa dos trinta anos, ele mostra toda uma estratigrafia de ideias emergentes. É, em parte, resposta a Sigmund Freud; em parte, resposta a María Irene Fornés, a quem o livro é dedicado; em parte, happening kaprowiano; em parte, filme surrealista; em parte, alegoria gnóstica. As dificuldades que leitores encontram refletem falhas reais. Mas também refletem o contexto cultural radicalmente diferente em que foi produzido. Numa época em que o próprio Freud quase não é lido, e em que poucos não especialistas conhecem muita coisa sobre Allan

Kaprow ou assistiram ao menos uma vez a *O ano passado em Marienbad*, *O benfeitor* é uma relíquia de uma era em que o romance, conforme escreveu um crítico posterior, Mark Greif, era “um receptáculo de conhecimento cultural, uma ferramenta para se cultivar uma obra de arte, e não um entretenimento”.³¹

* No original, “*eyeholes*” tem o duplo sentido de ilhós e de “órbitas dos olhos”. (N. T.)

14. Só alegria ou só raiva

Muito do interesse de Sontag em arte moderna estava no modo como esta colocava em seu centro o mundo oculto dos sonhos. Sua definição do *camp* era “ver o mundo como um fenômeno estético”. Isso — ao menos parcialmente, ao menos no começo — descreve seu próprio modo de ver o mundo: “O mundo *é*, em última análise, um fenômeno estético”, escreveu em “Sobre o estilo”.

Ver o mundo como um fenômeno estético é excluir o impacto da política, da ideologia, da ação humana — e da maldade humana — sobre ele. E a indiferença de Sontag pela política, quando era uma jovem escritora, é particularmente espantosa se comparada a sua posterior imersão. Para a Sontag de Oxford, como observou Bernard Donoughue, a política era uma questão de libertação pessoal. Na França, ela nunca mencionou que o país quase mergulhou na guerra civil em função da questão argelina. Nos Estados Unidos, nem mesmo as turbulências mais violentas — o assassinato de Kennedy, por exemplo — figuraram em seus diários. Quando ela e Irene passaram o verão de 1960 em Cuba, ela observou:

O mau gosto cubano nas roupas femininas, na mobília etc.

Piso nu de lajotas mesmo nos bohíos [cortiços]. Ninguém usa tapete ou carpete em Cuba. cubanos não bebem, nem mesmo os vagabundos ou clochards que dormem nas ruas. Nunca vejo um bêbado.

a total ausência de servilismo ou consciência de raça nos negros cubanos
o andar de mulheres cubanas, seios projetados para a frente, traseiros projetados para trás (para esconder suas bocetas)

cubanos não leem — as crianças começam a ler só histórias em quadrinhos
piropos [cantadas] nas ruas — quase inexistentes agora, depois que Fidel as criticou num discurso na TV — disse que nem todo mundo é poeta¹

Cabe perguntar como ela sabia que os afro-cubanos não tinham consciência de raça; mas o mais extraordinário é que sua experiência era exclusivamente estética. Em meio a uma das revoluções mais influentes do século XX, ela nota a falta de tapetes, e só menciona Fidel Castro em conexão com suas opiniões sobre poesia.

Entre as influências esotéricas sobre *O benfeitor*, a mais importante, disse Sontag, foi Jacob Taubes e a história do gnosticismo.² Taubes aparece como Professor Bulgaraux, um erudito de uma seita gnóstica da qual ele, Taubes, é também um adepto, segundo consta. Embora separados, os Taubes continuaram sendo importantes na vida de Sontag. Jacob terminou na Columbia, onde, depois de passar um ano lecionando na Sarah Lawrence e no City College, Susan Sontag juntou-se a ele como docente de religião. Eles lecionaram juntos, e as atas de suas aulas sobrevivem: “O prof. Taubes mostrou que Marcuse dá prosseguimento à crítica da modernidade iniciada por Rousseau e Nietzsche”, diz o relato de 7 de março de 1961.³

Marcuse [disse Taubes] sente que Freud, ao insistir no sexual em Eros, foi além da premissa platônico-cristã da civilização ocidental, e desse modo abriu a possibilidade de uma civilização erótica — isto é, uma civilização que não vive com base na repressão do sexual no Eros.

A srta. Sontag começou perguntando se Marcuse e [Norman O.] Brown não estariam usando Freud para seus próprios objetivos enquanto alegam estar interpretando seus insights? A srta. Sontag acredita que eles parecem estar dizendo algo bem diferente do que Freud disse... Freud nunca concebeu a possibilidade de uma sociedade sem repressão, uma possibilidade que está no cerne do pensamento de Marcuse. Também Marcuse e Brown dizem que Freud compreende erroneamente a sexualidade em si. Ele tinha, pensam eles, uma concepção repressiva da sexualidade — encarando-a como herança animal do homem e uma fonte de fraqueza e vulnerabilidade psíquicas.

Taubes sugere as possibilidades libertadoras do fim da repressão, uma popularização de Freud que faria de Marcuse um profeta dos anos 1960. Sontag é bem mais cética, um ceticismo que talvez tenha menos a ver com Freud do que com sua própria experiência. A felicidade intelectual é uma possibilidade real. A felicidade sexual, não.

Daqueles anos, Susan manteria uns poucos amigos próximos. Um deles foi Don Eric Levine, nascido em Manhattan de pais russos emigrados. Tinha aprendido piano clássico antes de se matricular na Columbia, onde fez os cursos de misticismo e religião que Susan e Jacob ministravam, e trabalhou como assistente de Susan Taubes como curador do acervo de religião

da Columbia. Com o tempo, tornou-se professor de inglês e de estudos cinematográficos na Universidade de Massachusetts, dividindo seu tempo entre Amherst e os vários endereços de Susan em Nova York. Ele moraria de vez em quando com ela ao longo de oito anos, ajudando-a a editar seu segundo romance, *Morte em questão*, os ensaios que se tornariam *Sobre fotografia* e a fundamental antologia de Antonin Artaud que ela publicou em 1976.

Outro desses amigos foi Frederic Tuten, um jovem escritor que conheceu Susan na semana em que ela publicou *O benfeitor*. Ele acabara de ler uma resenha do livro e foi convidado pelo fotógrafo Peter Hujar e pelo namorado deste, Paul Thek, para almoçar com ela; uma semana depois, foram juntos ver um novo filme de Godard, *O desprezo*, e depois a um salão de baile no centro. “Era a época do twist, e eu não dançava. Estava me sentindo sem graça ali, vendo todo mundo dançando, e então Susan se levantou e começou a dançar o twist.” Eles permaneceriam amigos pelo resto da vida, e Susan o ajudaria com frequência. Ele se lembrava da “absoluta generosidade” dela para com aqueles em quem ela acreditava: “Não sei de ninguém hoje em Nova York, de nenhum escritor, pintor, poeta, de qualquer um que chegue perto — que dirá ao mesmo nível — da generosidade dela em face de outros escritores, artistas, poetas e pintores”.⁴

Outro foi Stephen Koch, que tinha ingressado na Universidade de Minnesota na mesma classe que Bob Dylan e em seguida, sonhando em virar escritor, foi para Nova York. Depois de concluir sua graduação no City College, ele se matriculou relutantemente na pós-graduação na Columbia e começou a escrever ensaios. Um deles era sobre dois romances literários recentes, *V.*, de Thomas Pynchon, e *O benfeitor*, de Susan Sontag. Ele preferia *V.*, mas considerava *O benfeitor* agradável, e disse isso nas páginas da *Antioch Review*: foi a primeira coisa que publicou na vida. Teve a “brilhante ideia” de enviar seu ensaio aos autores abordados. O que enviou a Pynchon foi devolvido intacto pelo agente do escritor: “O sr. Pynchon não recebe correspondência”. O que ele enviou a Sontag, porém, recebeu uma resposta calorosa da autora, dizendo que era mais interessante que a maioria das resenhas de seu romance, e terminando com a frase: “Deveríamos nos encontrar”.

Ele a havia visto circulando pela Columbia: “Radiantemente linda e carismática, caminhando pelo campus rodeada por um bando masculino de alunos de pós e calouros. Fiquei à espreita; acho que me lembro de ouvi-la dizer a seus adoradores reunidos: ‘Escrevi o livro como uma catarse’”. Eles finalmente se encontraram no New Moon Inn, um restaurante chinês na Broadway, onde Stephen tentou impressioná-la pedindo uma coisa esotérica.

Ela falou sobre Roland Barthes, de quem eu nunca tinha ouvido falar. (Em todo caso, na primeira vez que fui ao apartamento dela em Washington Place, ela colocou nas minhas mãos os *Essais critiques* de Barthes e me disse que era essencial que eu lesse aquele livro.) E combinamos de nos encontrar de novo, depois que ela lesse meus ensaios. Fizemos isso, e ela

ficou impressionada. Não me lembro de nenhuma discussão concreta sobre o conteúdo deles, mas ela declarou que eu devia conhecer alguns editores literários e que ela me apresentaria a eles. [...] E assim eu fui lançado, protegido de Susan.⁵

O ano em que Sontag começou a lecionar na Columbia foi o primeiro em que judeus foram admitidos sem delimitação de cotas. Por causa da reação, foi também o último. Numa metrópole com a maior, mais rica e mais influente comunidade judaica do mundo, bastiões de privilégio dos anglo-saxônicos sobreviviam. Muitas firmas de advocacia e bancos, clubes chiques e prédios de apartamentos elegantes eram inteiramente vedados aos judeus ou os admitiam apenas a título simbólico. Isso era verdade, também, na universidade de maior prestígio da cidade, onde mesmo eruditos judeus de reputação internacional eram postos em situações claramente secundárias. Quando Lionel Trilling se tornou o primeiro judeu nomeado para uma cadeira no curso de inglês, sua indicação foi controversa, já que talvez ele não pudesse compreender a literatura de língua inglesa como um “radicado” anglo-saxão.⁶

A turma de 1964, cujos anos de faculdade coincidem exatamente com os de Sontag na Columbia, foi admitida apenas com base no mérito e nas notas. “De repente havia aquela classe de calouros que tinha uns 65% de judeus de Nova York”, disse o escritor Phillip Lopate, que, a exemplo de Levine, Koch e Tuten, conheceu Sontag na época. “Foi um escândalo.” Por essa indiscrição meritocrática, o diretor de admissão, David A. Dudley, foi demitido. Afinal de contas, como explicou candidamente o *Columbia Spectator*, “não é segredo que muitos [ex-alunos] expressaram insatisfação com o conteúdo geográfico e religioso da turma de 1964”.

A turma seria conhecida como “Dudley’s Folly” [Loucura de Dudley].⁷ Os judeus que Dudley admitiu estavam muito mais para Lopate ou Philip Rieff do que para Sontag. Ela vinha dos ensolarados bairros nobres; eles, de guetos de imigrantes. Ela se sentia em casa em instituições de elite; para eles, a Columbia era exótica. “Eu me lembro da primeira vez que compreendi que havia judeus com dinheiro”, disse Lopate.⁸ Edward Field, o poeta que, a exemplo de Lopate, provinha da classe trabalhadora do Brooklyn, conheceu Sontag nessa época e ficou espantado com seu “sentimento de distinção” típico de classe média. Ela andava de táxi, algo inconcebível no mundo dele. “As pessoas de classe mais baixa, como eu, pensam automaticamente no metrô.”⁹ Admitido na Columbia alguns anos antes, sob uma cota muito mais baixa, Norman Podhoretz, também oriundo dos imigrantes pobres do Brooklyn, nunca “previu como em pouco tempo ficaria chique a ideia de ser judeu nos Estados Unidos”.¹⁰

Aqueles garotos estavam deslumbrados com seu primeiro contato com a elevada Nova York anglo-saxônica. Para os que aspiravam a profissões tradicionais — direito e medicina, engenharia e ciência —, sua instrução lhes permitia acesso à elite nacional. Mas se almejavam o mundo da cultura, estavam também buscando entrada numa estrutura judaica de poder ainda

mais intimidadora em alguns aspectos: o grupo conhecido como New York Intellectuals. Eram os escritores que haviam criado o que o jovem Randall Jarrell chamou de “A Era da Crítica”.

“À parte as ciências físicas”, escreveu Podhoretz, “a crítica literária era provavelmente a atividade intelectual mais vital nos Estados Unidos, e o ramo mais vital da própria literatura.”¹¹ Em *Making It* [Dando certo], seu *succès de scandale* de 1967, ele popularizou o apelido “a Família”. Eles, “em virtude de seus gostos, ideias e preocupações gerais, viram-se grudados uns aos outros contra o resto do mundo, gostassem disso ou não (e muitos não gostavam), preocupados uns com os outros ao nível da obsessão, e intensos em seus apegos e hostilidades como só uma família é capaz de ser”.¹²

A publicação oficial deles era a *Partisan Review*, a mesma revista que Susan descobriu escondida atrás da pornografia no Hollywood Boulevard. Naquela publicação, considerações estéticas e políticas estavam entremeadas. Nunca sem as costuras à mostra — gostassem disso ou não.

Como o nome sugeria, as origens da revista eram políticas. Foi fundada em 1934 pelos John Reed Clubs, o movimento juvenil batizado em honra do comunista americano autor de *Dez dias que abalaram o mundo*. Naquele primeiro ano, seus editores saudavam uma mulher que saía de licença-maternidade para produzir “um futuro cidadão da América Soviética”.¹³ Em 1937, Philip Rahv e William Phillips libertaram a revista dessa tutela, trocando Stálin por Trótski, mas mantendo sua orientação esquerdista.

Rahv nasceu como Fevel Greenberg na Ucrânia; Phillips, nascido no East Harlem, era conhecido até 1935 como Wallace Phelps, um nome que já estava bem distante do sobrenome original da família, Litvinsky, que seu pai tinha descartado. A nova revista se associou a jovens escritores, incluindo não judeus como Dwight Macdonald e Mary McCarthy, que tinham seus próprios motivos de desavença com a cultura norte-americana predominante.

A Família era em sua maioria judaica; no entanto, mesmo no final dos anos 1930, uma das questões editoriais discutidas acaloradamente era se os Estados Unidos deviam lutar contra Hitler. Muitos acreditavam que a melhor esperança para o socialismo revolucionário era que as potências capitalistas, incluindo os Estados Unidos, perecessem num inferno terminal. Phillips e Rahv apoiavam a guerra. Mas na Família havia uma percepção generalizada de que, se os outros países eram ruins, os Estados Unidos também eram. Mesmo depois da guerra, quando o Holocausto foi revelado, muitos esquerdistas norte-americanos salientavam corretamente que, se a Alemanha era responsável pelo Holocausto, os Estados Unidos tinham evaporado duas cidades inteiras com bombas atômicas.

Devido a suas origens imigrantes periféricas, muitos desses escritores judeus se sentiam deslocados nos Estados Unidos. E encontraram aliados em meio a outros grupos que tinham um

sentimento semelhante. Estes incluíam sulistas como Faulkner, que ainda se sentia ligado a uma sociedade decadente, pré-moderna; bem como WASPS* do norte como Macdonald e Edmund Wilson, que sentiam que o ganancioso mundo novo não tinha espaço para eles e seus valores mais antigos.

Quaisquer que fossem as suas origens, a Família era, acima de tudo, “*highbrow*” [de alta cultura]. O termo foi criado por um membro mais velho, Van Wyck Brooks, um patricio anglo-holandês que abraçava a ideia de que o refinamento do espírito significava obediência a certos valores transcendentais. Num país cujo negócio era os negócios, tais valores eram o oposto dos valores financeiros, que eles consideravam vulgares. Eram os valores que não podiam ser comprados: beleza e liberdade, conhecimento e arte. O que separava o *high* do *lowbrow* não era a classe, a instrução, a religião ou a raça, mas uma crença em certos valores espirituais e políticos permanentes, que o *highbrow* refletia e o *lowbrow* rejeitava.

Culturalmente, as raízes da Família eram tradicionais, exemplificadas pela Universidade de Chicago de Hutchins: um ranço de livros grandiosos que tornava difícil a coexistência com o modernismo, como acontecia até mesmo com Sontag. Politicamente, era radical. Sua rejeição do “*middlebrow*” ou “filisteu” — patriotismo tolo, televisão popular, publicidade vulgar — também significava uma rejeição da política inane, que eles compreendiam ser o meliorismo morno de Franklin Roosevelt e seus sucessores. Para muitos membros da Família, a palavra “liberalismo” transmitia best-sellers ordinários, musicais espalhafatosos da Broadway, *Time* e *Reader's Digest*. Com seu retrato de uma Los Angeles se afogando em música de elevador, esta é a nota que Sontag soava em “Pilgrimage”. Essa cultura oferecia escapismo, anestesia, a um mundo que tinha produzido havia tão pouco tempo Hiroshima e Auschwitz.

Em 1947, aos 27 anos, Irving Howe — mais jovem que Rahv ou Phillips, mais velho que Podhoretz ou Sontag — delineou as posições da Família num esboço de cronologia:

Sua atração pela política radical no início dos anos 1930; seu rompimento subsequente com o stalinismo e sua virada para o trotskismo; seu afastamento do marxismo no final dos anos 1930; e finalmente sua fuga da política em geral... [em] inclinações para a religião, o moralismo absoluto, a psicanálise e a filosofia existencial como *substitutos* da política.¹⁴

Depois da guerra, o ativismo político, embora presente nas páginas da *Partisan Review*, era canalizado predominantemente para debates estéticos que faziam da crítica o empenho intelectual mais nobre do momento. Essa urgência manteve tão elevados os padrões da *Partisan Review* que quando Mark Greif, um crítico jovem o bastante para ser neto de Sontag, pesquisou as primeiras décadas da revista, ficou espantado com o quanto ela era “impossivelmente boa. Era melhor do que eu esperava ou poderia imaginar, talvez o melhor periódico americano do século, ou de todos os tempos”.¹⁵

Na época em que Sontag chegou a Nova York, muitos desses debates, particularmente os que se referiam ao comunismo, já haviam se esgotado. A exemplo das discussões em torno da psicanálise e do existencialismo, eles perdurariam, explícita e implicitamente, por décadas; mas, assim como Rahv, Phillips, Trilling, Arendt, McCarthy e Macdonald, eles estavam ficando velhos. Na genealogia da Família que Podhoretz traçou em 1967, outra geração — a de Howe, Philip Roth, Norman Mailer — já havia surgido, e uma terceira estava fazendo sua aparição na forma de dois prodígios. O primogênito, ao menos de acordo com Podhoretz, era ele próprio. A primogênita, segundo ele, era Susan Sontag.

Mas, apesar de ser judia, Sontag não compartilhava o relacionamento denso e carregado que os velhos membros da Família tinham em relação aos Estados Unidos. Ela expressava pouco amor pela metrópole — mas as pessoas talentosas que fogem de províncias maçantes para capitais raramente o fazem. Ela não era a única nova-iorquina, judia ou não, que tinha uma visão negativa do filistinismo que eles julgavam reinar naquelas províncias, tampouco a única americana que situava a Europa *highbrow* acima dos Estados Unidos *lowbrow*. Quando ocasionalmente expressava seu desdém pelos Estados Unidos, era nos mesmos termos que os americanos sempre tinham feito; e quando esses termos mudaram, durante a Guerra do Vietnã, ela, como tantos outros, mudou junto com eles.

Tampouco sua relação com a condição judaica era particularmente atribulada. Depois de sua primeira visita a Israel, ela disse: “Eu não poderia viver lá. Mas fico contente que exista, assim eu posso ter um lugar para ser enterrada”.¹⁶ Ao judaísmo, à religião, ela dava pouca atenção, embora em seus primeiros anos tenha escrito um bocado sobre a identidade judaica: “Será que os judeus estão esgotados?”, ela se perguntava em 1957. “Tenho orgulho de ser judia. De *quê?*”¹⁷ Os horrores nazistas a marcaram, assim como a todo judeu. Mas ser judia era, quase como qualquer outra coisa, um modo de pertencer: ela observou que “em Nova York (Greenwich Village) há uma comédia compartilhada no fato de ser judeu”.¹⁸ Podhoretz escreveu que a segunda geração da Família, incluindo Saul Bellow, diferenciava-se da primeira por seu desejo

de reivindicar seriamente sua identidade como americanos e seu direito a desempenhar um papel que não fosse marginal na cultura literária do país. Tanto a reivindicação como o direito seriam, uma década depois, considerados tão garantidos que corremos o risco de esquecer quão tênues eles pareciam a todos os envolvidos até pelo menos 1953 — o quanto era generalizada ainda, e até mesmo entre os judeus, a associação da condição judaica com vulgaridade e falta de refinamento cultural.¹⁹

A cosmopolita e sofisticada Sontag se tornaria o símbolo proeminente da terceira geração. Ela não precisaria postular uma reivindicação a coisa alguma — exceto à Europa, como sempre fizeram americanos como Thomas Jefferson, Henry James e T.S. Eliot. Ela compartilharia com

os judeus um ideal de seriedade, “assombrado”, nas palavras de Podhoretz, “pelo que era talvez a tradição mais ferozmente tirânica de estudo que o mundo já conheceu” — a talmúdica — e por um sentimento sufocante de que “precisavam ser Marx ou Freud ou não poderiam ser nada entre as capas de um livro”.²⁰ E ela compartilhava o profundo senso de alienação. Como Paulo, que esperava que Cristo abolisse a distinção entre gregos e judeus, senhor e escravo, masculino e feminino, ela também desprezaria categorias, buscando uma cultura universal que as abolisse — mas não por ser judia. Por ser gay.

Em 1962, quatro anos depois de seu divórcio, a homossexualidade de Sontag a colocou em risco de novo. Quando ela e Philip se separaram, combinaram que David passaria os verões com o pai. Na época, Philip se mudara para Filadélfia a fim de assumir um cargo no Departamento de Sociologia da Universidade da Pensilvânia. Mas quando David voltou a Nova York, em 15 de setembro de 1961, trazia, segundo alegou sua mãe, “um monte de neuroses”, incluindo as induzidas pelo “comparecimento forçado, junto com o pai, a reuniões de alunos de pós-graduação e aulas de sociologia”.²¹

Ela proferiu essas palavras em resposta a um processo pela guarda do filho. O processo mostrava que o ressentimento de Philip não tinha amainado, como Jacob Taubes previra em 1958. No final de 1959, ela escreveu em seu diário: “Tenho um inimigo — Philip”.²² Em 1961, ele admitiu que a espreitava em Nova York. Num texto no *Daily News* intitulado “Prof.: Tenho que agir sorrateiramente para ver meu filho”, ele disse que só obtinha “relances fugidios” de seu filho ao “ficar à espera do lado de fora da escola que o menino frequenta, ou perto do prédio de apartamentos no nº 350 da West End Avenue, onde mora a sra. Rieff”.²³

O nome “sra. Rieff” insinua quem estava por trás da aparição desses artigos. Se não houvesse uma campanha tramada para suscitar solidariedade, é difícil imaginar por que a imprensa teria interesse numa disputa rotineira entre dois acadêmicos desconhecidos. Mas Philip estava ávido para fazer o papel de mártir. Descrito como “autor de vários volumes solenes” (àquela altura, tinha saído apenas um, *A mente do moralista*) e enfatizando sua “reputação internacional nos níveis mais elevados das universidades de elite”, um dos artigos apresenta Philip como a verdadeira vítima, chegando a ponto de insinuar que o problema real de Susan era sua falta de religiosidade. “Essa mulher ensina religião na Universidade Columbia”, entoou o advogado de Philip, “mas não ao filho.”

Alegando agir no interesse de uma criança, ele espreitava e processava a mãe dessa criança. Arrastava-a para as páginas dos jornais, que publicaram pelo menos uma foto de David, com Susan em pé atrás dele, tranquila e elegante. Mas ela ficou devastada com o processo, que se arrastou durante meses. Philip chegou perto de ter êxito, particularmente depois que Susan se recusou a mandar David para ele no Natal,²⁴ e em especial quando Philip lançou a acusação mais

pesada, uma que não foi relatada no jornal: de que seu relacionamento com Irene Fornés fazia dela uma mãe imprópria. A homossexualidade, como em *O preço do sal*, era o que bastava para tirar de muitos pais e mães a guarda dos filhos. Mas quando o caso foi ao tribunal em 14 de fevereiro de 1962 — Dia dos Namorados no hemisfério Norte —, o tormento infligido por Philip atuou contra ele, assim como havia acontecido no divórcio original, na Califórnia. Além de não conseguir a guarda do filho, seus direitos de visitação foram restringidos.

Susan e Philip nunca mais se falaram. O poeta Richard Howard relembrou a frequência com que ela falava do divórcio e da batalha pela guarda do filho, e particularmente da traumatizante campanha de difamação na imprensa. Trinta anos depois, quando David ia sair para almoçar com o pai, Susan lhe perguntou onde iriam comer e lhe pediu que arranjasse uma mesa junto à janela. Ela passou pela calçada e espiou Philip de relance; ficou chocada com o tanto que havia envelhecido. Quando vendeu seu acervo para a UCLA, ela escreveu a sua agente para pedir que alguns documentos fossem retidos. “Há alguns itens — tais como minha correspondência com meu ex-marido — que, para proteger sua reputação, se é que esta é a palavra certa, não quero que ninguém veja enquanto ele for vivo. (Não sei por que me sinto na obrigação de proteger o desgraçado, mas o faço.)”²⁵

Embora tenha se casado de novo, Philip sempre amou Susan. Numa viagem a Boston em companhia de um rabino da Filadélfia, Philip “insistiu que ele rodasse com o carro várias vezes pela rua onde ficava a casa em que viveu, quando ele e Sontag eram casados”.²⁶

Em 1962, Susan conheceu um homem que, embora judeu e nova-iorquino, estava tão distante da Família — imigrantes ou seus filhos, socialistas ou suas ramificações — quanto se poderia conceber. A família de Roger Straus pertencia à “Nossa Turma”, os grandes magnatas capitalistas judaicos de Nova York. Se Lopate e Podhoretz ficaram impressionados com o fato de Sontag andar de táxi, pode-se imaginar quão intimidador eles deviam achar Straus, rebento de uma das famílias mais ricas dos Estados Unidos. Sua mãe, Gladys Guggenheim, pertencia à dinastia da mineração; a família do pai tinha sido proprietária da loja de departamento Macy’s; sua esposa, Dorothea Liebmman, era herdeira de uma fortuna da indústria da cerveja.

O casamento do velho dinheiro judeu com a arte de vanguarda foi consumado na construção do Museu Guggenheim, o zigurate invertido de Frank Lloyd Wright na Quinta Avenida. Fundado pelo tio-avô de Roger, Solomon, ele foi inaugurado apenas três anos antes de Susan conhecer Roger, com sua arquitetura radical proporcionando um descarado contraste com o sóbrio bloco do Metropolitan Museum, um pouco abaixo na mesma rua. Do europeizante Met ao americano Guggenheim, uma importante mudança histórica ganhava forma plástica; mas o Guggenheim não era meramente uma afirmação americana de independência em face da tutela europeia. (Com graus variados de convicção, os americanos vinham afirmando isso havia

séculos.) Ele não afirmava equivalência ou distância, mas superioridade e autoridade — uma mudança que, não por coincidência, atribuía à cidade de Nova York um novo status como capital cultural do mundo.

Os Guggenheim e os Straus estavam nos Estados Unidos desde antes da Guerra Civil, duas gerações antes dos pogroms na Rússia em 1881, que marcaram o início da imigração de judeus em massa. O avô de Straus havia sido representante diplomático dos Estados Unidos junto à Sublime Porta, bem como o primeiro secretário de ministério judeu. Sua casta, que incluía famílias como os Morgenthau, os Warburg, os Sachs e os Lehman, eram os equivalentes americanos dos “judeus da corte” da Europa, e seu dinheiro os apartava amplamente das injúrias do antissemitismo que judeus mais pobres, chegados mais recentemente, tinham que enfrentar.

Eles se identificavam fortemente com o país que tornou possível sua riqueza, uma identificação que a carreira de Straus refletia: na Segunda Guerra Mundial, ele trabalhou em relações públicas para a Marinha; e, assim que deu início à firma que se tornou a Farrar, Straus & Giroux, permitiu à CIA usar seus prospectores literários na Europa para descobrir comunistas; segundo consta, um telefone preto em seu escritório propiciava uma linha direta com Washington. (Quando o patriotismo dos tempos de guerra deu lugar ao chauvinismo da Guerra Fria, o telefone foi reorientado para ligações a suas amantes.)²⁷

Um telefone assim não seria visto numa mesa da *Partisan Review*. Mas a Família nunca teria criado uma instituição como a Farrar, Straus & Giroux. Se o Museu Guggenheim era orgulhosamente americano, isso não significava que suas galerias abrigassem uma coleção nacional chauvinista. Junto com suas obras americanas estavam Modiglianis, Picassos, Kirchners e Klees, reunidos na busca do ideal cosmopolita cujos monumentos, da Estátua da Liberdade à nova ONU, povoavam Nova York. Era uma metrópole que via a si mesma como a Mãe dos Exilados, um ideal americano de diversidade que depois virou lugar-comum. Mas particularmente durante a Segunda Guerra Mundial, com boa parte da Europa sob a ocupação nazista, ele não era compartilhado por todo mundo, dentro ou fora dos Estados Unidos. Era um ideal que Farrar, Straus — e Susan Sontag — iriam encarnar.

Dos 23 ganhadores do prêmio Nobel publicados pela editora, nenhum nasceu e morreu como americano. (T.S. Eliot renunciou a sua cidadania; Joseph Brodsky e Isaac Bashevis Singer eram naturalizados.) Com o tempo, a FSG publicou um conjunto impressionante de escritores internacionais: europeus como Hermann Hesse e Aleksandr Soljenítsin, Eugenio Montale e Elias Canetti; latino-americanos como Pablo Neruda e Mario Vargas Llosa; africanos como Wole Soyinka e Nadine Gordimer. Juntando a eles os norte-americanos que a FSG publicava, a casa passou a encarnar a ambição da república das letras do pós-guerra.

Através da FSG, muitos grandes escritores internacionais chegaram aos Estados Unidos. A partir dela, os grandes americanos se irradiavam para o mundo. Nenhum deles abraçou o

modelo pluralista de modo tão entusiástico quanto Susan Sontag, que se tornaria a mais importante das prospectoras de talentos de Straus. “Susan é a verdadeira editora-chefe da FSG”, escutou-se Robert Giroux rosnar.²⁸ Ela ajudou dúzias de escritores, frequentemente com estardalhaço, a abrir caminho na língua inglesa. A lealdade de Roger a ela era inquestionada, assim como a dela a ele. “Você é a única pessoa no mundo”, ela disse a Straus, “que pode me chamar de ‘baby’ e sair impune.”²⁹

Era a mesma palavra que Nat Sontag usava ao se dirigir à mãe órfã de mãe de Susan. Assim como Nat se mostrou um pai ideal para Mildred, Roger fez o mesmo pela órfã de pai Susan. Embora ele fosse dezesseis anos mais velho que Susan, eles morreram com uma defasagem de poucos meses em 2004. Aqueles que os conheceram sentiram que a sincronia foi uma bênção. “Foi um *mitzvah* que ele tenha morrido antes dela”, disse Peggy Miller, secretária e amante de Roger de longa data.³⁰

Roger tornou possível a carreira de Susan. Publicou todos os seus livros. Manteve-a viva, profissionalmente, financeiramente e às vezes fisicamente. Susan tinha plena consciência de que não teria a vida que teve se ele não a houvesse acolhido. No mundo literário, o relacionamento deles era uma fonte de fascinação: de inveja para escritores que ansiavam por um protetor tão poderoso e leal; de rumores para todo mundo que especulava sobre o que aquele relacionamento envolvia. Era, em resumo, sexual: “Eles costumavam sair para ‘almoços com margarita’”, disse um assistente. “Essa era a expressão usada por ela. Devia lhe trazer recordações da Califórnia, ou algo do tipo. Eles fizeram sexo em várias ocasiões, em hotéis. Ela não via problema em me contar isso.”³¹ Mas esse breve affaire não explica de modo algum o duradouro laço entre eles.

Em maio de 1962, Susan assinou um contrato com a Farrar, Straus por *O benfeitor*. Estipulava pagamento de quinhentos dólares, cem deles pagos como adiantamento. Não era muito, mas dinheiro não era a questão. Roger, pelo resto da vida dela, seria mais do que um editor. Seria um amigo que proporcionaria a estabilidade, a confiança em seu trabalho, de que ela precisava para escrever.

Quando a Mercedes de Roger estacionava perto do escritório a cada manhã, escreveu Tom Wolfe, as vendas de drogas e os assaltos na Union Square faziam “uma pausa momentânea, mas respeitosa”.³² Naquele tempo, a Union Square era sórdida, e os escritórios da FSG também. Eram adequados para uma editora que nunca era, ou era apenas raramente, lucrativa: “Ele adorava caminhar bem na beira do nada”, Dorothea Straus disse sobre o marido.³³ Mas se os escritórios eram ordinários, a casa dos Straus no Upper East Side não era nem um pouco. Seu glamour de Nossa Turma dava à FSG um ar de solidez que Roger usava para amparar a reputação da sua

empresa, e festas na casa deles impressionavam muitos convidados, em particular os recém-chegados, como algo de outra era, de uma era proustiana. “Vamos nos produzir” ou “Não vamos nos produzir”, Dorothea costumava dizer ao telefonar para fazer um convite. Isso fascinava muitas pessoas mais jovens, como o amigo de Susan, Fred Tuten: “Eu era só um garoto do Bronx”, disse ele. “Não tinha ideia do que aquilo significava — a menor ideia.”

(“Produzir-se” significava vestidos de baile, joias e smokings; “não se produzir”, ternos e saias.)

Na casa, um convidado era recebido por uma Dorothea vestida excentricamente, cujos vestidos eram feitos por uma *couturière* russa emigrada que se apresentava como “Condessa Jora”. (O filho dela disse: “Acho que minha mãe viu um desenho de Aubrey Beardsley quando era jovem e nunca se recuperou da experiência”).³⁴ Roger, que raramente se lembrava dos nomes das pessoas, oferecia um drinque — “O que você quer tomar, amigão?” — e em seguida levava o recém-chegado para se confraternizar com os outros convidados. “Edmund Wilson estava lá, Susan Sontag estava lá, Malamud estava lá, Lillian Hellman estava lá”, recorda Tuten. “Era a galeria mais interessante da cultura literária.”

O filho deles, Roger III, chamava-os de Fred Astaire e Ginger Rogers, performers magistrais — “Roger era uma pessoa para fora, não uma pessoa para dentro”, disse Jonathan Galassi, seu sucessor como editor da FSG — e depois do espetáculo a plateia estava impressionada. A casa sem uma festa era como “uma pista de aeroporto à espera da chegada de um avião”, disse o filho deles. “A principal função não estava sendo realizada; o campo de pouso estava lá, mas ainda esperava pelo avião.”³⁵

Straus exalava o tipo de simpatia dos políticos, fazendo com que cada um se sentisse bem recebido e importante — mas só até certo ponto, em especial no que se refere aos homens. “Ele era incrivelmente caloroso, mas não era alguém com quem você pudesse se sentar e ter uma conversa de coração aberto”, disse Galassi.³⁶ Para Straus, bem como para a editora, o objetivo era reunir as pessoas; e suas festas colocaram Susan em contato com gente que ela idolatrava desde a infância. Ela não se sentiu intimidada, porém, com seu novo entorno, e pôs de lado regras que não lhe convinham, incluindo a separação dos sexos após a refeição. Uma noite, Susan, ao ouvir a sugestão de subir ao andar de cima para se juntar às mulheres, simplesmente continuou falando. “E ficou por isso mesmo”, disse Dorothea Straus. “Susan quebrou a tradição, e nunca mais nos dividimos depois do jantar.”³⁷

Foi lá que ela conheceu William Phillips, coeditor da *Partisan Review*, e lhe perguntou como é que se fazia para escrever para a revista.

“É só pedir”, disse ele.

“Estou pedindo”, respondeu ela.³⁸

E no verão de 1962, apenas algumas semanas depois que ela assinou seu contrato com a Farrar, Straus, seu primeiro texto apareceu na revista, uma resenha do livro *O escravo*, de Isaac Bashevis Singer. O texto se concentrava em preocupações familiares: o sonho (“a forma mais pura do romance pós-clássico é o pesadelo”); o fosso entre o corpo e a mente (“o romance foi tomado pela agonia de desencarnadas batalhas emocionais e intelectuais”); e uma definição interessante, mas inexplicada, do principal tema da ficção moderna: “o fracasso do apetite e do sentimento passional”.³⁹ O que é novo quanto ao ensaio, nunca republicado, é seu contexto. Ele marcou a entrada de Susan Sontag no carro-chefe da Família e anunciou sua condição de membro do círculo da Farrar, Straus: *O escravo* tinha sido publicado por Roger, e seu cotradutor, Cecil Hemley, tinha sido um leitor entusiástico de *O benfeitor* e seria o primeiro editor de Sontag.

Em fevereiro de 1963, nasceu outra instituição, *The New York Review of Books*. Uma greve do sindicato dos gráficos tinha forçado uma suspensão da publicação do *New York Times* e de outros jornais da cidade. Inspirado por um ensaio que Elizabeth Hardwick publicara na *Harper's* em 1959, “O declínio da crítica de livros”, um pequeno grupo, incluindo a própria Hardwick, tirou partido da paralisação do trabalho para dar início a uma publicação literária deles mesmos. O grupo incluía Robert Silvers, outro produto da gestão Hutchins da Universidade de Chicago, que havia editado o ensaio de Hardwick na *Harper's*. A Silvers e Hardwick veio se juntar um casal de destacados editores, Jason e Barbara Epstein. O número inaugural incluía Gore Vidal, Norman Mailer, William Styron, Adrienne Rich, Alfred Kazin, Robert Penn Warren, W. H. Auden, Robert Lowell e — com um pequeno ensaio sobre Simone Weil — Susan Sontag.

The New York Review of Books, um clube frequentemente satirizado como *The New York Review of Each Other's Books* [Resenha nova-iorquina dos livros uns dos outros] seria a instituição proeminente da terceira — e última — geração da Família. A última porque as pessoas nunca fariam piada, como faziam em relação à velha *Partisan Review*, de que ela contava com máquinas de escrever especiais com palavras como “alienação” impressas em teclas individuais.⁴⁰ A exemplo do Museu Guggenheim e da Farrar, Straus, *The New York Review* estava firmemente integrada a uma cultura americana cuja crueldade e vulgaridade ela criticava, e cujas ambições e prestígio ela simbolizava. Junto com a Farrar, Straus, a *Review* se tornaria o alicerce sobre o qual Susan Sontag construiria sua carreira.

Quando *O benfeitor* foi publicado, em outubro de 1963, trazia uma dedicatória a María Irene Fornés. Já em Cuba, em 1960, e até antes, o relacionamento entre elas adotara o padrão que marcou as relações de Susan com Philip e Harriet, que permaneceria notavelmente semelhante ao longo da sua vida. Em questão de meses, a paixão se dissolvia em maledicência e ciúme.

A atração de Susan por Irene era física. Mas era também um tropismo em relação a alguém diferente dela própria. “Até agora”, escreveu ela em 1959, “eu tinha a sensação de que as únicas pessoas que eu podia conhecer a fundo, ou amar de verdade, eram duplicatas ou versões do meu próprio eu desgraçado. (Meus sentimentos intelectuais e sexuais sempre foram incestuosos.) Agora eu conheço e amo alguém que não é como eu — por exemplo, não judia, não do tipo do intelectual nova-iorquino —, sem nenhuma insuficiência de intimidade. Estou sempre consciente da estranheza de I., da ausência de uma formação compartilhada — e vivencio isso como uma importante emancipação”.⁴¹

Ela expressou isso a Irene, que se ressentia do estereótipo de “explosão latina”. Ela resumiu assim o modo como Susan a via: “Latina, exótica, bom gosto, experiência sexual, inteligência sem educação formal”. Em seu diário, Susan a cutucou de volta: “(... isso não está correto, uma vez que, conforme o dicionário, educação é o desenvolvimento do caráter e da capacidade intelectual, bem como instrução sistemática)”.⁴² O recurso ao dicionário era uma ilustração perfeita das diferenças entre elas, um fosso que cresceu com suas brigas cada vez mais furiosas. O vizinho delas, Sam Menashe, o poeta que pediu Susan em casamento, ficava chocado com os gritos que vinham do apartamento.

Irene identificava as fontes da insegurança de Susan. “I. diz que sou dominada por uma imagem de família de mim mesma: ser a filha da minha mãe”,⁴³ escreveu Susan. Ela notava em si mesma um mecanismo passivo-agressivo e sabia que havia de fato transformado Irene em Mildred:

Meu “masoquismo” — caricaturado na troca de cartas com Irene neste verão — reflete não o desejo de sofrer, mas a esperança de apaziguar a raiva e dar um golpe na indiferença que eu sofro (e sou “boa”, isto é, inofensiva). [...] Se mamãe perceber que está me machucando de verdade, vai parar de me bater. Mas Irene não é minha mãe.⁴⁴

Ao mesmo tempo, Irene era “o grande ponto de inflexão”. Ela refletia as angústias de Susan. Propiciava também uma chance de escapar delas. “Ela me introduziu a uma ideia que me era profundamente alheia — como isso parece incrível agora! —, a ideia de ver a mim mesma. Eu achava que a minha mente era apenas para eu ver o que estava fora de mim! Porque eu não existia, no sentido em que os outros e todas as coisas existiam.”⁴⁵

Ela entrou em desespero quando leu os diários de Irene, a exemplo do que acontecera ao ler os de Harriet. Seu desespero não vinha do fato de invadir a privacidade de Irene, mas do que esse ato revelava de sua própria infelicidade. Foi “a visão de mim mesma lendo as anotações que me perturbou, eternamente à procura do meu rumo nas opiniões dos outros”.⁴⁶

Enquanto Susan lutava com “X”, Irene tinha sido abusada sexualmente por um parente, um trauma que deixou consequências psíquicas inevitáveis. Ela era, como disse um primo, “só alegria ou só raiva”. O relacionamento estava prestes a explodir,⁴⁷ mas a parceria — entre o obstinado intelecto de Susan e o talento natural de Irene — foi um divisor de águas para ambas. Irene tinha viajado pela Europa, passando-se por pintora, morando primeiro em Paris e depois numa aldeia espanhola: “Eu achava que era Gauguin”, disse ela. “As pessoas da aldeia pensavam que eu era louca.”⁴⁸

Foi só quando conheceu Susan que ela descobriu sua verdadeira vocação e ajudou Susan a descobrir a sua. O momento de virada veio na primavera de 1961, quando elas estavam sentadas num restaurante. Susan lecionava na Columbia e estava se lamuriando sobre sua incapacidade de escrever. “Que bobagem”, disse Irene. “Se você quer escrever, por que simplesmente não senta e escreve?” Enquanto elas conversavam, um amigo apareceu e as convidou para uma festa. Susan aceitou; Irene a mandou ir para casa e escrever. Quando chegaram lá, Irene disse que iria escrever alguma coisa também, “só para te mostrar como é fácil”.

Ela nunca escrevera sequer uma palavra, mas abriu um livro de culinária e escreveu um conto usando a primeira palavra de cada oração. Era uma técnica que ela mais tarde refinaria, e a criatividade desencadeada no processo iria fazer dela “a rainha da off-Broadway”, que ganhou mais Obie Awards (os prêmios do teatro off-Broadway) que qualquer outro dramaturgo.⁴⁹ No início, segundo a grande amiga de seus últimos anos, Michelle Memran, ela era “experimental, porque não tinha ideia do que estava fazendo”. Essa espontaneidade seria transmitida a seus alunos, a quem ela ensinava a desbloquear a imaginação com as mesmas técnicas com que ela própria havia começado.

“Feche os olhos”, instrui Fornés. “Visualize duas pessoas em conflito.” Depois de um minuto de silêncio, ela apanha um livro qualquer de capa mole que achou na rua naquela manhã, folheia várias páginas, encontra uma frase ao acaso. “Use esta frase”, diz ela: “‘Está tudo como você deixou.’” Todo mundo começa a escrever, incluindo Fornés — ela escreveu quase todas as palavras de sua última meia dúzia de peças na oficina de escrita. Depois de meia hora ela volta a falar. “Agora se passou uma semana”, diz, e lê ao acaso outra frase do livro: “‘Não tenho a menor ideia do que você quer que eu faça’.”⁵⁰

Susan Taubes se juntava a Sontag e Fornés todos os sábados. Enquanto Irene escrevia *Tango Palace* e Susan Sontag escrevia *O benfeitor*, Susan Taubes estava escrevendo um romance sobre uma mulher em processo de separação de um homem carismático, sexualmente insaciável, que portava mais do que uma semelhança superficial com seu marido. Se *O benfeitor* peca por apresentar seus personagens como demasiado etéreos, *Divorcing* — que é muito mais envolvente — é arraigado de modo quase intenso demais no mundo das pessoas reais, das emoções reais, da

história real. Isso é irônico, porque *Divorcing* é a história de uma refugiada que, arrancada de um mundo, não consegue jamais encontrar outro.

Susan Taubes parecia, de fato, estar perdida. Toda vez que Don Levine ia ao apartamento dela, a primeira coisa que fazia era limpar sua geladeira repleta de comida vencida. Literalmente incapaz de atravessar uma rua, ela foi diagnosticada mais tarde com um problema na vista que explicava um pouco da sua estranheza. Mas a fragilidade era apenas parte da história. Ela era “um tanto quanto um *monstre sacré*”, diz Don. Quando ele a repreendeu pelo tratamento que dispensava aos filhos, ela deu de ombros: “Minha infância foi horrível. Por que a deles deveria ser melhor?”.⁵¹ Como Irene, como Harriet, ela desafiava as convenções, e dava a Sontag permissão para fazer coisas que de outro modo talvez ela não tivesse ousado fazer.

Na época em que *O benfeitor* veio a público, com sua dedicatória a Irene, ela e Susan não eram mais um casal. Mas Irene iria se lembrar de Susan mesmo quando já não se lembrava de quase mais nada. No final da sua vida, quando sua mente tinha sido destruída pelo mal de Alzheimer, ela falou subitamente a Michelle Memran, que estava fazendo um documentário sobre sua vida, a respeito de uma “rata de biblioteca, que normalmente não é, digamos muito atraente, mas ela era muito atraente, e pensar que aquela mulher muito linda era uma *rata de biblioteca* que Sartre — Sartre — ao entrar num café procurava com o olhar onde estava Susan para se sentar na mesa dela. Sartre!”.

Com seu sotaque hispânico ainda muito carregado, Irene pediu:

Se eu dissesse por que ela foi o amor da minha vida, você conseguiria mais informação com isso? Ela foi a pessoa que eu amei de modo mais profundo. Agora mesmo meus olhos começam a ficar marejados. E isso agora, 155 anos depois. Então você ainda quer me perguntar por que, mais cedo ou mais tarde, eu começo a falar de Susan? E por que alguém é o amor da vida da gente? É um mistério. É mágica, não pode ser explicado. E é tão real quanto esta mesa, e você não é capaz de dizer que é por isso ou por aquilo, não é capaz de analisar. É porque é. [...] Quando você se apaixona por uma pessoa, não é algo lógico. O que eu acho, se estou de fato apaixonada, se tenho uma porção de liberdade ou confiança na pessoa, eu diria que penso que tem a ver com alguma coisa no sistema da pessoa que é quase químico, que tem uma necessidade, como quando você vai ao médico, você se sente fraca, e o médico faz um exame de sangue, eles o analisam e chegam à conclusão de que você precisa de vitamina C ou vitamina B, e também beber o máximo de leite possível, e isso tem a ver com um equilíbrio de certas substâncias químicas no sistema, e, claro, as pessoas perguntavam: por que você esteve tão completamente apaixonada por ela ao longo dos anos,

mesmo depois do rompimento? E eu respondia: quer saber por que eu estava apaixonada por ela? Porque estava!⁵²

* Acrônimo de White, Anglo-Saxon and Protestant [Branco, anglo-saxão e protestante], um indicador de alta classe social. (N. T.)

15. Funsville

O *benfeitor* foi publicado no outono de 1963. As críticas foram respeitosas, embora várias delas expressassem surpresa pelo romance ser obra de uma autora norte-americana. “Se eu não soubesse que o livro foi escrito por uma nativa de Nova York e lançado por um editor daquela cidade, apostaria sem dúvida que seu autor vinha de algum lugar — qualquer lugar — entre Calais e Varsóvia”, escreveu o crítico da *New Republic*.¹ O crítico da *Time* concordava: o livro estava “escrito no que poderia ser identificado como prosa em inglês se não soasse tanto como uma tradução inconsistente de algum outro idioma”.² Hannah Arendt, ela própria nascida entre Calais e Varsóvia, escreveu a Roger Straus: “É extraordinariamente bom. Meus sinceros cumprimentos: você pode ter descoberto uma escritora de primeira linha”.³

Apenas algumas semanas depois, o presidente Kennedy foi assassinado em Dallas. A década começara com bons presságios, com a transferência de autoridade do mais velho presidente da história, Dwight Eisenhower, para o mais jovem, John Kennedy. Muitos americanos imaginavam que a nova década inaugurada pela eleição de Kennedy permitiria à nação saborear os frutos da vitória em meio a um poder e a uma prosperidade nunca antes vistos — e que o mundo, sob a benevolente liderança do país, usufruiria de uma *Pax Americana*. As coisas não correram assim, para dizer o mínimo; e a emergência de uma nova geração foi marcada por traumas. Um deles foi o assassinato de Kennedy. Outro foi o Vietnã, criação de Kennedy. A década seria lembrada por uma série de

convulsões: no país, por uma até então impensável onda de assassinatos; pela assertividade de negros, mulheres e homossexuais; pela determinação da juventude em refazer uma sociedade que, no ápice de sua riqueza e influência, eles rejeitavam como gananciosa, intolerante e repressiva. No exterior, revoltas estavam acontecendo em nações determinadas a derrotar o imperialismo — americano, soviético ou ambos; mas, em *O benfeitor*, Hippolyte identifica uma mudança mais profunda, subjacente a todas as outras.

Acredito que as revoluções do meu tempo foram mudanças não de governo ou do pessoal das instituições públicas, mas revoluções no sentir e no olhar.⁴

Estudar as revoluções culturais dos anos 1960 é perceber até que ponto suas “revoluções no sentir e no ver” tinham a ver com o temor da miscigenação. O termo racista era “*mongrelization*” [mestiçagem]. Expressava o medo de que a relação sexual entre negros e brancos — bastante difundida no âmbito privado, tabu em público — criaria uma raça mulata degenerada. Essa não era uma opinião isolada ou minoritária. Negros e brancos só teriam permissão para se casar em todos os cinquenta estados em 1967.

E de fato todas as rebeliões dos anos 1960 se esforçaram para romper fronteiras. Algumas — entre homens e mulheres, negros e brancos, judeus e não judeus, héteros e gays — tinham uma história tão longa que pareciam requerer pouca explicação, embora isso seja enganoso: no último meio século, as conotações de todos esses termos mudaram, muitas vezes a ponto de se tornarem irreconhecíveis. E a sociedade americana foi cindida por outros tabus que, embora quase de todo esquecidos hoje em dia, tornam difícil entender de que modo uma pessoa tão intimidativamente erudita, tão polimaticamente culta como Susan Sontag pode ter sido atacada como uma miscigenadora, uma vulgarizadora cuja proeminência era um sinal de decadência.

T.S. Eliot havia definido a crítica como o policiamento das fronteiras culturais, “a correção do gosto”. Essa tarefa era tão central para a segunda geração da Família — escritores como Edmund Wilson, Lionel Trilling e Randall Jarrell — que seus escritos modelaram uma coisa chamada “Era da Crítica”. Muitos dos

maiores escritores americanos — os mais influentes, mais cultos, mais admirados — eram críticos e viam a si mesmos como formadores de um escudo profilático contra a poluição que estragava tudo o que lhes era mais caro. A cultura que eles defendiam era a cultura que desprezava e rejeitava tudo o que fosse fácil demais, popular demais, submetido demais ao dinheiro, à imagem e ao sucesso.

Para a turma da *Partisan Review*, nos anos 1950, a quintessência da condição *middlebrow* eram o Clube do Livro do Mês e a revista *Life*. Para pintores sérios, o inimigo era a arte comercial, com seu ranço de publicidade. Para o teatro e a música sérios, o inimigo era a Broadway. Para o cinema de vanguarda, era tudo o que a palavra “Hollywood” conotava. O próprio cinema era dúbio: debates sobre o filme ser considerado ou não arte espelhavam um debate semelhante em torno da fotografia. A ideia de que alguém pudesse escrever sobre filmes de ficção científica, ou happenings, ou um estilo homossexual conhecido como *camp*, e ainda desejar ser levado a sério como intelectual era perturbadora. Os mais velhos viam suas distinções, traçadas com tanto cuidado, serem jogadas no lixo.

Em 1964, Susan Sontag entrou num elevador oscilante na rua 47 Leste e emergiu num loft no quadragésimo quarto andar, alugado por cem dólares por ano. Decorado com papel-alumínio e conhecido como Factory, era um posto avançado de guerrilha, e seu gênio comandante era Andy Warhol.

Em 1957, Warhol ganhou a Medalha do Art Director’s Club, “a condecoração mencionou particularmente suas propagandas de sapatos”.⁵ Alguns anos mais tarde, ele era o artista mais notório dos Estados Unidos. Isso confirmava os piores temores dos guardiões da crítica. Warhol era o oposto deles em todos os sentidos. Eles eram, majoritariamente, judeus; ele, assim como boa parte de seu entourage, era católico. Eles gostavam de falar; ele era famoso pelo silêncio. Eles buscavam profundidade; ele se permitia ficar na superfície. Eles idolatravam a erudição; ele se mantinha afetadamente distante dela. (Um dos melhores leitores entre os artistas visuais de sua geração, ele mantinha suas leituras como “um segredo bem guardado”.) Eles professavam detestar valores comerciais e cultura comercial, enquanto ele não tinha nada contra o dinheiro e se deleitava na celebridade de

tabloides sensacionalistas. “Tudo é bonito”, afirmava com suavidade, chapado de anfetaminas, mastigando seus intermináveis chicletes.⁶

Ele era, numa frase, contra a interpretação. E embora isso, inevitavelmente, fizesse dele um dos artistas mais interpretados dos tempos modernos, sua dedicação às superfícies não era uma afetação. Era uma estratégia de sobrevivência, uma estratégia que Susan teria compreendido intuitivamente. Ela alertava contra ter dois eus, mas também se dava conta de que, pela escrita, criaria um novo eu, um eu metafórico, que poderia proteger a “fracota” interior. Warhol alcançara um insight semelhante. Se Andrew Warhola era introvertido, pálido, gago, extremamente fóbico, e — não por acaso — homossexual, Andy Warhol era uma pessoa famosa: uma persona.

A presença dele transformava uma festa num cenário. Seu olhar transformava uma lata de sopa numa obra-prima, e um michê ou uma herdeira viciada em drogas em ícone. Os nomes de suas Warhol Superstars — Penny Arcade, Candy Darling, Ultra Violet, Rotten Rita — atestam a visão de Warhol de autotransformação como travestismo, com pessoas e objetos transformados “na imagem, por excelência, de um mundo subterrâneo de gente linda e gênios e *poseurs*, os obcecados e os entediados, penetrando enfim no glamour que é só seu”.⁷

Ele fizera de si mesmo um de seus próprios objetos, escreveu Stephen Koch: “espalhafatoso e brilhante, inconfundível, apreendido instantaneamente, mas com uma ressonância que continuava vibrando nas franjas da atenção, sua imagem parecendo construir sentidos que em seguida se dissolviam como estática numa fantasia que dá a impressão de ir e vir ao mesmo tempo”. Ele fazia o mesmo com outros. Fazia “testes para a câmera” com centenas de pessoas, alguns famosos, mas a maioria não, que saíam do elevador de carga e entravam no salão prateado. “Esse era o dom de Warhol”, escreveu Koch. “Ele fazia com que todos em seu mundo fossem observados. E o que está sendo observado tem um sentido, mesmo que seja apenas o sentido de ser observado.”⁸

Na época em que ela apareceu na Factory, “Warhol já sabia de fonte segura que Sontag não gostava muito de suas pinturas e desconfiava de sua sinceridade”. Warhol não estava interessado nas suas opiniões críticas, e se estivesse nunca o revelaria. Estava interessado no “belo visual dela — cabelo liso e escuro na altura dos ombros, olhos grandes, e vestindo roupas sob medida”.⁹ Enquanto Warhol proferia banalidades de incentivo com sua voz afetada, ela fez sete “testes para a câmera” de quatro minutos.

“Oh, uau”, disse ele, enquanto Susan se esparramava numa poltrona, de pernas bem abertas.

Escondida atrás de óculos de sol, ela fazia pose de sapatona.

“Sorria”, disse ele. “Diga xis.”

Quanto mais ela era observada, mais inquieta ficava. Ela se agita na poltrona; a brincadeira se esgota. Enquanto a câmera se afasta zumbindo, vemos aquela mulher, com toda a sua audácia, beleza e afetação, ser transformada numa superstar, o que equivale a dizer: numa mercadoria, destituída de vida. Essa objetificação era o modo de Warhol estetizar a morte, pela qual era obcecado, e dessa obsessão ele extraía uma conclusão chocante. Ao objetificar suas imagens (a sra. Kennedy com seu véu de viúva) e seus mais horripilantes instrumentos modernos (a cadeira elétrica), ele podia estetizar até mesmo os temores humanos mais implacáveis.

Era essa a atração do estrelato. Ele queria transformar seu trêmulo eu na figura da celebridade moderna, “afastar a si mesmo do perigoso, angustiado, mundo da ação e interação humanas, agasalhar-se na serena plenitude da esfera estética sem função”, escreveu Koch, um crítico proeminente de Warhol.

Desejando a paz glamorosa de existir apenas no olho do espectador, ele tenta se tornar uma celebridade, uma estrela, não tendo dúvida alguma quanto a sua preferência pela condição de objeto sobre a condição de ser humano. “As máquinas têm menos problemas”, disse ele uma vez a um entrevistador. “Eu gostaria de ser uma máquina, você não?”¹⁰

Um ano antes de sua visita à Factory, Susan não era uma celebridade. Era uma jovem escritora construindo seu próprio nome. Publicou seu romance. Publicou seus ensaios. Mas *O benfeitor* e críticas de Simone Weil não eram o material de que são feitas as celebridades. No verão de 1964, ela fez sua terceira visita à Europa. Em Paris, escreveu “Notas sobre o *camp*”, publicado na edição de outono de 1964 da *Partisan Review*.

Mesmo antes de aparecer, o texto já dividia opiniões. William Phillips, um dos dois editores da *PR*, adorou. O outro, Philip Rahv, “não via utilidade nela”¹¹ nem tampouco em seu ensaio. Tão logo o texto chegou às bancas de revistas, desencadeou uma reação paralela na sociedade. Susan se viu na revista *Time*, e a *The New York Times Magazine* observou que “imediatamente tanto o mundo intelectual como o não intelectual se alvorçaram em torno do *camp*”. A isso, uma leitora do *Times*, a sra. Roberta Copeland, da Filadélfia, retrucou duramente que “se o conceito de *camp* for autorizado a entrar no mainstream da nossa vida cultural, com a bênção de nada menos que o *New York Times*, então penso que nossa sociedade está no rumo de um colapso moral como nunca vimos”.¹²

O artigo do *Times* descrevia o *camp* como “qualquer coisa que possa ser descrita como ‘louca’, ‘maluca’, ou ‘funsville’”. O que havia de tão ruim em *funsville*? Hilton Kramer, um crítico de arte que conhecia Susan da *Commentary*, explicou que ela estava fazendo “a própria ideia de discriminação moral parecer antiquada e deselegante”, desmontando distinções fundamentais. James Atlas escreveu: “Obras que eram populares, mas sérias, que ocupavam o terreno intermediário [...] representavam uma ameaça à santidade da alta cultura”.¹³ Era essa a objeção de Philip Rahv: “Ele a via como uma inimiga da alta cultura”, disse Norman Podhoretz.

Sontag raramente se dava ao trabalho de contestar essas objeções, ou de abordar as muitas incompreensões que seu ensaio gerou. “O gosto *camp*, porém, ainda pressupõe os critérios de discriminação mais antigos e elevados”, ela salientou mais tarde, numa rara referência ao ensaio. E eram esses critérios que se erguiam “em contraste com o gosto personificado, digamos, por Andy Warhol, o concedente de franquias e marqueteiro de massa do dandismo nivelador”.¹⁴ Ler

Contra a interpretação, o primeiro livro de ensaios de Sontag, no qual “Notas sobre o *camp*” foi publicado em 1966, é perguntar: Se essa mulher é uma inimiga da alta cultura, quem poderia ser amigo desta? Mas podemos imaginar que a sra. Roberta Copeland não estava preocupada com o marketing de massa do dandismo nivelador.

Embora curto — dezesseis páginas, pouco mais de 6 mil palavras —, “Notas sobre o *camp*” é resultado de anos de reflexão. Um esboço aparece seis anos antes de sua publicação na *Partisan Review*, durante a viagem de Sontag à Grécia em 1958. O título anunciava o tema que, como a sra. Copeland certamente desconfiava, estava por trás daquele que Sontag acabou escolhendo: “Notas sobre a homossexualidade”.

Homossexualidade e narcisismo. Preocupação com roupas, com envelhecimento, com beleza. Ricardo fazendo H. e eu irmos com ele à loja de departamentos em Sevres Babylon [sic] para comprar creme contra rugas para os seus olhos. [Ele + H. conversando em espanhol — ela, fingindo ser a compradora, tinha que perguntar “Você gosta deste?”, “Prefere aquele outro?” — pensando que a vendedora não entendia.] A bicha em Astir Beach que passa o tempo todo as mãos pelo cabelo tingido de cinza. O lenço de seda azul de Bruno, seus anéis, sua vergonha da calvície.

Homossexuais são extraordinariamente vaidosos. Preocupados em ser bonitos. Atormentados pela ideia de envelhecer. Se você é feio ou velho, ninguém te dá nada, ninguém te quer. (Disse Ricardo.) Ninguém acha atraente uma bicha velha. Não é como as lésbicas, que procuram mais o “caráter” do que o “visual”.

Homossexuais e o chique — bichas são sempre encontradas na parte mais chique do bar, p. ex. no Zonar’s. Ou em locais chiques, p. ex. nas ilhas mediterrâneas (Capri, Ischia, Mykonos Ydra Poros).

A homossexualidade tem um mundo mais desenvolvido que o lesbianismo. Fenômeno do gosto “*camp*”. (Kitsch = sentimental, reles.) O superesnobismo de gostar do que é vulgar — mais do que “gostar”, de ter loucura por aquilo.

Elliott Stein: estuda ópera, filmes de terror, pornografia vulgar, matérias bizarras de jornal e montagens de manchetes de imprensa, férias em Lourdes...

O gosto bicha em decoração de interiores (bares, apartamento de Sandy + Mary): listras — pretas, brancas, vermelhas; chapas pintadas, tapetes indianos, mobília moderna, pinturas azul + rosa em estilo Picasso (acrobatas, jovens tristes), suportes para os copos. [...]

O atrativo da homossexualidade para mim — o elemento de paródia, de baile de máscaras, de mistura de perspicácia e sentimentalismo forçado.

Membros de uma sociedade secreta, com sucursais — bares — na maior parte das cidades. O jogo do reconhecimento. Aquele ali é ou não é? (H. e eu chamamos isso de observação de pássaros.) Pistas importantes são os gestos visuais e as roupas. O inconfundível rebolado, o andar macio da bicha. [...]

Dois precursores — tipos extremos de emancipação feminina: a cortesã e a lésbica.

Séria possibilidade de improvisar e de se libertar das convenções estabelecidas no relacionamento erótico — homem e mulher, dominador e dominado — se ambas as pessoas são do mesmo sexo. Essa possibilidade existe, como promessa. Mas a maioria dos casais homossexuais só parodia o acasalamento heterossexual. [...]

Homossexualidade, uma crítica da sociedade — uma forma de expatriação interna. Protesto contra as expectativas burguesas. [...]

Discurso homossexual: (1) voz estridente, com sotaque muito carregado, mãos esvoaçantes e outros maneirismos das mulheres da classe alta inglesa no período entreguerras. “*Dahling*, quando é que você voltou de Istambul.” [...]

O coronel Veloutis — na faixa dos sessenta anos, cabelo prateado, canela cor de rosa, gordo, boca mole, camisa bichosa do exército com abotoaduras fállicas. Fala sobre a Grécia antiga.¹⁵

Por trás da estereotipagem, há admiração por vidas construídas fora das “expectativas burguesas” contra as quais ela própria se rebelava. Era a homossexualidade como resistência ao relacionamento convencional do qual

Susan estava prestes a escapar, poucas semanas antes de seu retorno à Califórnia para dizer a Philip que o casamento deles tinha acabado. Era a atração sexual de uma sociedade secreta como aquela que ela frequentara em Los Angeles, cujos membros se empolgavam tanto com filmes de vanguarda como com transas fortuitas. E, como as bichas na parte chique do bar sugeriam, era homossexualidade como — para usar uma palavra warholiana — glamour.

Esse glamour dependia de códigos conhecidos apenas pelos iniciados. E foram esses códigos que Susan Sontag, com seu sagaz entendimento das “diferenças entre o exterior e o interior”, revelou em “Notas sobre o *camp*”. Ela estava muito consciente de que isso era traição. “Falar sobre o *camp*”, escreveu ela, “é portanto traí-lo.”

“Notas sobre o *camp*” foi eficaz na época, e continua eficaz hoje, pelo sentimento que proporciona: de estar por dentro. Como tantos dos melhores escritos de Sontag, trata-se de uma lista, de uma visita guiada. Ela explica pacientemente por que Cocteau é *camp*, mas Gide não; Strauss, mas não Wagner. Caravaggio e “muita coisa de Mozart” são, agrupados, em sua classificação, com Jayne Mansfield e Bette Davis. John Ruskin se situa sem esforço lado a lado com Mae West. A capacidade de Sontag de tornar evidentes conexões anteriormente invisíveis é o que faz desse ensaio — junto com seu espírito travesso, sua malícia e seu humor — uma obra de gênio crítico.

É um embaçamento calculado de fronteiras, exemplificado pela inclinação do *camp* pela indefinição de gênero: “O que é mais belo nos homens viris é alguma coisa feminina”, declara Sontag. “O que é mais belo nas mulheres femininas é alguma coisa masculina.” A sensibilidade *camp* solapava as hierarquias. Ela atribui a Oscar Wilde, a quem o ensaio é dedicado, “um elemento importante da sensibilidade *camp* — a equivalência de todos os objetos”. Isso significava um ataque à autoridade crítica: no próprio órgão da casa, um ataque à Família. Hilton Kramer sentiu que isso fazia nada menos que abrir as comportas para a “falência espiritual da era pós-moderna”. Ele bradou que Sontag “rompeu o laço entre alta cultura e alta seriedade que tinha sido um princípio fundamental do *éthos*

moderno. Isso liberou a alta cultura de sua obrigação de ser inteiramente séria, de insistir em critérios difíceis, de sustentar uma atitude de irredutível retidão...”.¹⁶

Ele jamais a perdoou.

Mas escondida em “Notas sobre o *camp*” — não muito bem escondida, é preciso dizer — há uma contenda ainda mais agressiva. O *camp*, tal como Sontag o concebia, não tinha a ver com nivelamento: *au contraire*. Ele significava o estabelecimento de uma nova hierarquia. Os verdadeiros “aristocratas do gosto”, proclamava ela, eram os homossexuais. Seu “esteticismo e sua ironia”, ao lado da “seriedade moral judaica”, constituíam a vanguarda da sensibilidade moderna. Mais do que uma afirmação cifrada de igualdade, era uma declaração indisfarçada de superioridade homossexual.

A ideia de que os gays eram inferiores aos heterossexuais era tão generalizadamente incontestada quanto a ideia de que mulheres eram inferiores a homens, ou negros a brancos. E era isso que tornava “Notas sobre o *camp*” tão ameaçador quanto o nacionalismo negro o era para a supremacia branca, ou a pílula anticoncepcional — aprovada em 1960 — para a supremacia masculina. Ver pessoas gays tomando controle da estética significava que eles controlariam os modos como seriam vistos, outra das “revoluções do sentir e do ver”.

Se Warhol e Sontag triunfassem, as velhas hierarquias desmoronariam. Estudar a história subsequente das guerras culturais é constatar quão ferozmente, e por quanto tempo, essas hierarquias iriam ser defendidas.

Quando as “Notas sobre o *camp*” surgiram, tomava-se como pressuposto que os gays eram doentes, perturbados e pervertidos. Em 19 de maio de 1964, apenas meses antes de “Notas sobre o *camp*”, o *New York Times* publicou uma matéria intitulada “Homossexuais orgulhosos de seu desvio”, na qual frases como “transviados sexuais” e “invertidos sexuais” eram usadas como sinônimos intercambiáveis de “homossexuais”. (Os transviados, anunciava a reportagem, eram cada vez mais militantes, e “parecem ter desandado a escrever autobiografias”).¹⁷ Em 1969, Donn Teal — escrevendo sob pseudônimo, como a

época exigia — publicou um texto de crítica intitulado “Por que ‘nós’ não podemos viver felizes para sempre, também?”.

A exemplo do negro americano de vinte ou trinta anos atrás, que se via no palco e nas telas — e lia a respeito de si mesmo em romances — como Ole Black Joe ou Prissy ou Shoe Shine Boy,* o homossexual americano tem uma queixa: ele não acredita que sua vida tenha que terminar em tragédia e gostaria de ver uma mudança em sua imagem.¹⁸

Essa mudança estava chegando. A crítica feminista Carolyn Heilbrun lembrou seu choque ao saber que Gertrude Stein era lésbica.¹⁹ “Até mesmo a sexualidade de Allen Ginsberg não era discutida”, diz Stephen Koch, ele próprio bissexual. “E era desconhecida pela maioria das pessoas que sabia alguma coisa sobre Allen Ginsberg. Muito embora ele tenha escrito a respeito dela.”²⁰

Enxergar tal sexualidade, tão óbvia em retrospecto, demandava uma “revolução do ver”. Essa revolução estava chegando, graças em grande parte aos invertidos que a matéria do *Times* citava. “Havia um novo elemento de liberdade”, diz Koch. “Havia um novo nível de tolerância no ar para o qual a realização suprema foi ‘Notas sobre o *camp*’.”

Essa tolerância não havia triunfado por completo. Em 13 de abril de 1964, no *The Nation*, Susan publicou uma breve resenha de um novo filme experimental chamado *Flaming Creatures*. Apesar de sua duração (43 minutos) e orçamento (trezentos dólares), o filme, dirigido por um artista gay chamado Jack Smith, alvoroçou os censores. O senador racista da Carolina do Sul Strom Thurmond entrou na discussão, bem como um grupo católico antipornografia chamado Cidadãos em Defesa da Literatura Decente. Mas o clima já não era tão respeitoso, e Smith, apenas alguns meses mais velho que Susan, era o tipo da personalidade da cena cultural alternativa que agora emergia num quadro mais amplo de consciência.

A resenha dela começava com uma impaciente refutação das objeções mais cansativas:

A única coisa a ser lamentada quanto aos closes de pênis flácidos e seios balançantes, às tomadas de masturbação e sexo oral, em *Flaming Creatures*, de Jack Smith, é que eles tornam difícil simplesmente falar sobre esse filme notável; é preciso *defendê-lo*.²¹

Ela de fato o defendeu, e não apenas com evocações da “poesia do travestismo” ou do “cinema poético do choque”. Em junho, ela foi convocada ao tribunal para defender Jonas Mekas, o crítico que tinha sido acusado de “exibir um filme obsceno”. O filme era *Flaming Creatures*, que Mekas havia exibido no New Bowery Theater, em Nova York. Sontag foi a única com conhecimento sobre o assunto autorizada a testemunhar sem restrições, segundo o *Village Voice*, porque os advogados de ambas as partes estavam intrigados com as definições dela sobre pornografia. “Aquilo que suscita interesse sexual”, formulou ela, enfatizando intenção e contexto. Então, pressionada a dar exemplos, ela respondeu de um jeito que remontava a sua descoberta, quando adolescente, das fotos dos campos de concentração nazistas, e que antecipavam muito da sua obra posterior: “Ela se referiu a cartazes diante dos cinemas da Times Square que divulgavam filmes de guerra com fotos sádicas de atrocidades”. Essa explicação parecia colidir com sua descrição anterior de pornografia como algo que suscita interesse sexual, mas suas definições não tiveram impacto algum. Mekas foi condenado, junto com o projecionista e uma mulher que arrecadava doações. (Um quarto acusado, o porteiro, foi inocentado.)²²

Em seu artigo, Susan escreveu que “há alguns elementos da vida — acima de todos, o prazer sexual — sobre os quais não é necessário ter uma posição”. Isso não era bem verdade. Certos prazeres sexuais, em especial aqueles que ela iria sugerir com a palavra “*camp*”, inspiravam certas pessoas a chamar a polícia. A própria Sontag abrigava dúvidas sobre a homossexualidade, ao mesmo tempo atraída e repelida pela visão *camp*. Em seu artigo, ela exaltou *Flaming Creatures* como “um exemplo triunfante de uma concepção estética do mundo”. Era uma

concepção estética — o mundo como representação, o mundo como metáfora, o mundo como *camp* — com a qual ela decididamente tinha sentimentos contraditórios.

Em anos posteriores, essa ambivalência se estenderia às próprias “Notas sobre o *camp*”. A escritora Terry Castle relembrou um incidente num jantar em Stanford em 1995, quando outro convidado observou que admirava “Notas sobre o *camp*”.

Narinas tremendo, Sontag imediatamente o encara com um olhar de basilisco. Como é que ele podia dizer uma coisa tão estúpida? Ela não tem interesse algum em discutir tal ensaio e nunca o fará. Ele nunca deveria ter tocado no assunto. Está anos atrasado, intelectualmente morto. Será que nunca ouviu falar das outras obras dela? Não se atualiza? Enquanto ela se aprofunda num túnel escuro de fúria — um que se tornaria familiar demais para nós nas duas semanas seguintes —, os restantes de nós assistíamos, horrorizados e imóveis. Ora, o interlocutor delituoso é, ele próprio, uma pessoa não pouco ilustre — é, na verdade, o inventor da pílula anticoncepcional. Claramente não está acostumado a ouvir mulheres lhe mandando calar a boca e se envergonhar de si mesmo.²³

Era uma reação que muitos indivíduos desprovidos de tato sofreriam ao longo dos anos, e seu melodrama, que fazia pensar em Joan Crawford, acabaria por situar a própria Sontag no primeiro time das divas *camp*. Mas, a exemplo da reação angustiada que saudou a publicação original do ensaio, o histrionismo de Sontag sugeria um conflito mais profundo.

No segundo parágrafo ela havia escrito: “Sinto-me fortemente atraída pelo *camp*, e agredida quase na mesma proporção”.²⁴ Se “*camp*” for substituído por “homossexualidade”, como no título do artigo, o conflito se torna óbvio. “Óbvio demais”, nas palavras de Castle, “quanto à sua própria orientação erótica: a ‘codificação’ gay e as piadas internas eram ruidosas demais para não dar na

vista”. Ela estava em conflito com relação ao ensaio porque ele era sobre homossexualidade: porque era sobre ela mesma.

Ainda assim, enquanto permaneceu como piada interna — lida pela Família e por um punhado de interioranos culturalmente ambiciosos —, ele foi inofensivo. Uma vez transcendidos esses limites, tornou-se perigoso por outras razões. Se se pode dizer que Sontag tinha um projeto de vida, era o de escapar ao sentimento de fraude que ela identificara em si mesma na adolescência. Queria se tornar uma pessoa autêntica, mais física, menos cerebral. Queria “*ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais”. E o *camp* era “compreender o ser-enquanto-desempenha-um-papel”. Era “a extensão mais avançada, em sua sensibilidade, da metáfora da vida como teatro”. Essa foi a metáfora que Andy Warhol empurrou até sua conclusão lógica. Temendo o humano, ele abraçou a desumanização.

“Eu quero ser de plástico”, disse ele.²⁵

E também: “Gostaria de ser uma máquina”.

Susan não gostaria.

Uma década mais tarde, em *Sobre fotografia*, Sontag descreveria como as pessoas se transformam em imagens, como o indivíduo é subsumido na representação do indivíduo, e como a imagem e a representação — a metáfora — acabam sendo preferidas à coisa ou à pessoa que elas representam. Ela escreveu sobre “como se tornou plausível, em situações em que o fotógrafo tem que escolher entre a foto e uma vida, ele escolher a foto”. Foi esse processo que “Notas sobre o *camp*”, com todo o seu tom divertido, examinou, encontrando um nome moderno para um fenômeno que Platão já havia descrito. “O *camp* vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma ‘lâmpada’; não uma mulher, mas uma ‘mulher’.” O que poderia ilustrar o *camp* melhor que o fosso entre Susan Sontag e “Susan Sontag”?

Em fevereiro de 1965, apenas alguns meses após “Notas sobre o *camp*”, Susan foi avistada no Elaine’s. Era um ponto de encontro de celebridades no Upper East Side, famoso por sua comida medíocre, seus preços ofensivos e seu inefável glamour, cuja proprietária, Elaine Kaufman, instalava os fregueses de acordo com as ideias que ela própria fazia de sua importância cultural. Os poucos turistas ou

desavisados que conseguiam passar pelo maître eram banidos para uma sala nos fundos conhecida como Sibéria; as mesas redondas perto da porta eram reservadas aos recém-iniciados. Aquela era a noite em que ela foi vista jantando com Leonard Bernstein, Richard Avedon, William Styron, Sybil Burton e Jacqueline Kennedy.

Por intermédio de um amigo de Chicago, o comediante e diretor Mike Nichols, Susan conhecera a linda viúva do presidente assassinado. Dada a leituras, francófila e menos de quatro anos mais velha que Susan, Jacqueline Kennedy — ela própria um tema caro a Warhol — convidaria Nichols e Susan ao seu apartamento para prantear seu falecido marido.²⁶ Susan ficou assombrada com o ambiente palaciano da sra. Kennedy. (Ela possuía treze salas de estar, Susan contou a um amigo: “É melhor não esquecer seus cigarros”.) Ela ficou fascinada pelos relances da pessoa por trás do rosto famoso e achou hilário, conforme contou a outro amigo, que “Jackie falasse ‘foda’ o tempo todo”.²⁷

Levou um tempo para Susan aprender o estilo desse novo mundo. Uma noite, não muito depois de ter publicado “Notas sobre o *camp*”, ela foi convidada ao apartamento nova-iorquino de Marella Agnelli, uma princesa napolitana cujo marido era o presidente da Fiat. O porteiro lhes disse que era no 15º andar. Mas, enquanto caminhavam para o elevador, Susan se deu conta de que esquecera o número do apartamento. Voltou até o porteiro e disse: “Desculpe, o apartamento é 15 e o que mais?”. Seus companheiros caíram na risada, e um deles perguntou: “Você acha que a herdeira da Fiat mora no 15G?”.

Outra noite, uma limusine a levou com seus amigos socialites a um famoso clube noturno. Havia uma multidão esperando para entrar, mas depois que um de seus amigos sussurrou algo ao leão de chácara, o grupo foi imediatamente colocado para dentro.

Impressionada, Susan perguntou: “O que foi que você disse a ele?”.

Ele respondeu: “Disse que estávamos com Susan Sontag”.²⁸

Susan tinha 31 anos quando “Notas sobre o *camp*” foi publicado. De repente, um dia, Susan Sontag, crítica *highbrow*, ensaísta de revistas culturais, romancista

filosófica e professora universitária, tornou-se uma mercadoria *midcult*”,** escreveu Nora Ephron em 1967.

O ensaio tinha sido precedido pelos artigos que ela estava publicando nas revistas mais prestigiosas de Nova York e por um romance que parecia ter sido escrito por algum europeu culto. Que a autora dessas obras complexas fosse uma linda jovem com sotaque californiano era motivo de comentários frequentes; e quando “Notas sobre o *camp*” apareceu, com seu sopro temerário de sexo proibido, a mídia de grande público começou a prestar atenção também.

“Culpa da revista *Time*”, escreveu Ephron. “Descobriu suas ‘Notas sobre o *camp*’ quando elas estavam aconchegadas e seguras na *Partisan Review*, destilou e simplificou ao extremo o ensaio, e escreveu sobre o *camp* e a srta. Sontag como se as duas coisas fossem de algum modo simbióticas.”²⁹ No início de 1965, a *New York Times Magazine* dedicou um ensaio longo e amplamente ilustrado ao “Sir Isaac Newton do *camp*”. Tão logo as “Notas sobre o *camp*” surgiram, “tanto o mundo intelectual como o não tão intelectual ficaram alvoroçados com o *camp*”, e “o jogo de salão favorito da comunidade intelectual de Nova York nesse inverno foi o de rotular as coisas que são *camp* e as que não são *camp*”.³⁰ O artigo citava graves alertas a respeito de sua conexão com a homossexualidade.

“Basicamente, *camp* é uma forma de regressão, um modo bastante sentimental e adolescente de afrontar a autoridade”, disse um psiquiatra nova-iorquino anti-*camp* a um amigo recentemente. “Em resumo, o *camp* é uma maneira de fugir da vida e de suas responsabilidades reais. Assim, em certo sentido, é não apenas extremamente infantil, mas também potencialmente perigoso para a sociedade — é doentio e decadente.”

Para a carreira de Susan, essa publicidade foi valiosa, até certo ponto. Ela se tornou alguém que podia ser filmada por Andy Warhol e jantar com Jackie Kennedy. Ela própria se tornou um símbolo de Nova York; e como a primeira visão da Estátua da Liberdade na memória do imigrante, o primeiro vislumbre de Sontag se tornou um item de coleção na vida literária americana do século xx. Já

em 1968, Larry McMurtry imaginou o cume mais alto que um escritor provinciano podia alcançar: “Se um dia ele chegar a Nova York”, escreveu, “pode até conhecer Susan Sontag”.³¹ Em 1968, Susan Sontag tinha apenas 35 anos.

Em janeiro de 1966, quando *Contra a interpretação* foi publicado, o resenhista do *New York Times*, Eliot Fremont-Smith, já podia chamá-la de “facilmente a crítica mais controversa que escreve hoje nos Estados Unidos”. Segundo ele, ela não “chegou devagar, de modo modesto e hesitante, à cena intelectual”. Em vez disso, “irrompeu a partir do nada em meio a algo como um desfile debaixo de chuva de confete — feito com seus ensaios e críticas seguros de si e um romance filosófico quase surrealista chamado *O benfeitor* — sendo atirado por seu editor (Roger Straus) e os jovens membros um tanto petulantes, assertivos e valorosos da coterie cultural da *Partisan Review* e do *New York Review of Books*. De repente, por volta de 1963, Susan Sontag estava lá — em vez de ser anunciada, foi proclamada”.³²

Para Noël Burch, ela disse: “Tenho feito tudo o que preciso para me tornar famosa”.³³ Ela nunca explicitou em que consistiu isso exatamente; Stephen Koch, para citar um, era “assombrado” pela questão do porquê e como Susan se tornou tão famosa, e como ela sustentou essa fama por décadas, mesmo ao longo de suas fases mais hostis com os leitores. No início de sua carreira, ela era incongruente: uma jovem de cultura intimidante; uma escritora com a firmeza hierática da *Partisan Review* que também se envolvia com a “baixa” cultura contemporânea que a geração mais velha abominava, ou dizia abominar. No entanto, sua fama fascinava seus amigos por ser tão sem precedentes. Ela não tinha uma verdadeira linhagem. E embora muitos moldassem a si mesmos a partir da imagem dela, seu papel nunca seria preenchido de modo convincente de novo: ela criou o molde e em seguida o quebrou.

Mas os amigos percebiam sua relação ambígua com a fama. Ela lhe dava o reconhecimento que Sontag sempre almejou, porém era perigosa para alguém que estava “perenemente procurando [seu] ponto de apoio nos outros”. Alguns de seus primeiros enteveros com a fama foram cômicos. Logo depois de começar a ser reconhecida em público, ela estava com Don Levine numa mercearia no Village, e uma fã entusiasmada chegou correndo para dizer que Susan era uma de suas duas

romancistas favoritas. Susan ficou lisonjeada; Don se encolheu, torcendo para que ela não fizesse a pergunta que ele sabia que estava na ponta da língua dela. “É mesmo? Quem é a outra?” A mulher respondeu ansiosamente: “Ayn Rand”.³⁴

Stephen lhe perguntava com frequência como ela havia conseguido. “É muito simples”, ela respondia. “Você encontra uma corda bamba e vai lá andar sobre ela.” No entanto, seus amigos achavam que Susan não tinha mudado imediatamente. “Ela não se incomodava de parecer feia”, diz Don. “Tinha aquele apelo natural, não trabalhado, sem maquiagem, sem roupas caras.” Tampouco parecia saborear a atenção que atraía. “Detesto essas coisas”, disse a Stephen numa festa extravagante. “Eu simplesmente me instalo perto da mesa de comida e fico me perguntando a que horas devo ir embora.” Ela tentava proteger seu eu íntimo do turbilhão de novas obrigações que vinha junto com o eu público cada vez mais poderoso. Um pequeno cartaz junto ao seu telefone lhe lembrava: “NÃO”.³⁵

Certamente — como quando ela ficou aborrecida porque Bernard Donoughue não notou suas botas de caubói — ela se empenhava para parecer não produzida mais do que gostaria de admitir. No entanto, tanta gente se esforça para causar uma impressão, e os que a conheceram concordam em que ela tinha uma misteriosa qualidade inata que não dependia de quantas festas frequentava, ou de como estava sua aparência, ou de como estava vestida. “Ela tinha carisma de estrela”, diz David, “e sabia disso”. Mas ela não foi tão longe quanto poderia ter ido. “Ela poderia ter sido mais famosa se desejasse. Houve uma infinidade de propostas de alcance publicitário, naquele primeiro período em que ela irrompeu na cena: coisas de televisão, e ela nunca tentou escrever um roteiro para Hollywood e uma porção de outras coisas que poderia ter feito naquele momento.”³⁶

Ela agarrou muitas das oportunidades abertas por sua nova posição. Era fascinantemente produtiva. Sempre forçara seus limites. “Ela estava sempre estudando e lendo, lia 24 horas sem parar”, diz Martie Edelheit, sua amiga de Chicago. “Ela andava de um lado para outro com os olhos absolutamente

nublados.”³⁷ Desde a adolescência, quando leu *Martin Eden* e começou a tentar acordar às duas da madrugada, ela se empenhava por dormir menos para realizar mais. Agora, quando desfrutava o sucesso que tinha escapado a Martin Eden, ela descobria as anfetaminas — *speed* — que pareciam eliminar inteiramente a necessidade de dormir. A droga era a favorita na Factory, cujo apogeu se deu no final de 1965 e início de 1966, precisamente quando a própria Susan estava se tornando eminente. Ondine, um dos Warhol Superstars, descreveu aquele período.

Oh, era esplêndido. Tudo era ouro, tudo. Toda cor era dourada. Era fabuloso, era liberdade total. Qualquer hora que eu fosse à Factory era a hora certa. Qualquer hora que fosse para casa, estava tudo certo. Todo mundo estava junto, era o fim de uma era. Foi o fim da cena da anfetamina, foi a última época em que a anfetamina era realmente boa. E nós a usávamos. Nós levamos a brincadeira até o fim.³⁸

Os fornecedores de drogas de Susan incluíam W. H. Auden. Ela ia até a casa dele em St. Marks Place e ficava admirada com seus pés feios: “Frequentemente ele estava descalço”, ela contou a um assistente, rindo, “e tinha aqueles pés horríveis, cheios de calos [...] eram pés muito repulsivos, de verdade”.³⁹ Mas o uso de anfetamina por Sontag não era estiloso. “Se tem uma coisa que o *speed* nunca foi para nós foi ‘bacana’”, diz Don Levine. “Era uma coisa de trabalho.” Por horas a fio, dias a fio, ela e Don trabalhavam. “Susan só se levantava para mijar ou para esvaziar o cinzeiro, ou então pegar mais um café.”⁴⁰

O *speed* permitia a Susan fazer o que sempre fizera, mas muito mais: “Susan gostava de fazer o máximo de coisas possíveis num dia”, diz Gary Indiana, que, embora ele próprio um usuário de *speed*, ficava maravilhado com a energia dela. “Se pudesse ir almoçar em Chinatown e depois ir ao Bleecker Street Cinema para pegar uma matinê e em seguida ir ao Public Theater em Chelsea e depois a Times Square para assistir a um programa duplo de filmes de kung fu, ela faria tudo isso.”⁴¹

“Escrever é muito difícil”, disse a escritora Sigrid Nunez, que morou com David e Susan por um tempo nos anos 1970. “E particularmente aquele tipo de

escrita. E tomar o *speed* torna a coisa muito mais fácil. Ela tomava, e então, de um modo muito menos doloroso, chegava aonde queria. A única razão pela qual ela usava era tornar o trabalho mais fácil, só isso.” Mais tarde ela contou a Camille Paglia que para terminar seus ensaios ela simplesmente ficava acordada por duas semanas.⁴²

Semanas sem dormir; pacotes de maços de Marlboro; frascos de Dexedrine, engolidos com rios de café: isso talvez parecesse normal para uma pessoa que gostava de “fazer de conta que meu corpo não estava presente”. Mas, assim como uma pessoa real se esconde por trás da sua imagem, o corpo físico, por mais que seja negado com firmeza, acaba por se manifestar.

* *Ole Black Joe*: protagonista da canção homônima de Stephen Foster (1826-64), que teria se inspirado num velho escravo pertencente a seu tio. *Prissy*: empregada da fazenda de Scarlett O’Hara em *E o vento levou* (livro de Margaret Mitchell de 1936, filme de Victor Fleming de 1939). *Shoe Shine Boy*: menino engraxate retratado na canção popular “Chattanooga Shoe Shine Boy” (1950), de Harry Stone e Jack Stapp. Todos esses personagens são vistos como estereótipos recorrentes de afro-americanos. (N. T.)

** Grosso modo, cultura destinada ao público *middlebrow*, isto é, medianamente intelectualizado. (N. T.)

16. Onde termina você e começa a câmera

Quando, depois da morte de Sontag, trechos de seus diários foram publicados, muitos dos que a conheciam ficaram surpresos com a autoconsciência frequentemente ácida que eles revelavam. “Eu sempre me identifiquei com a Madame Piranha Que Destrói a Si Mesma”, escreveu ela, por exemplo, em 1960.¹ “Não sou uma boa pessoa”, ela enfatizou em 1961. “Dizer isso vinte vezes por dia. Desculpe, é assim que é.” Alguns dias depois, acrescentou: “Melhor ainda. Dizer: ‘Quem é você afinal?’.”² Ela não se achava má, escreveu em 1965. Mais propriamente, era “incompleta. Não é o que eu sou que está errado, mas o que eu sou *pouco* (compreensiva, enérgica, generosa, atenciosa, original, sensível, corajosa etc.).”³ Ela observava as críticas que os outros faziam a seu respeito, mas, citando “X”, protestava que não era deliberadamente má: “A verdade é que sou estúpida, insensível”.

Para uma pessoa que sofria de “X”, esse era o verdadeiro perigo da fama. Ela precisava de outras pessoas para enxergar a si mesma, e sem elas retornava ao eu que Irene identificou: a filha de Mildred. “Detesto ficar sozinha porque quando estou sozinha eu me sinto com uns dez anos de idade”, escreveu ela em 1963, pouco antes de “Notas sobre o *camp*”. “Quando estou com outra pessoa, tomo emprestada a condição do adulto + autoconfiança do outro.” Depois de 24 horas sozinha numa viagem a Porto Rico, ela se confrontou com “o ‘eu real’, aquele sem vida. Aquele de que eu fujo, em parte, ao ficar com outras pessoas. A lesma. Aquele que dorme e quando acorda está sempre com fome. Aquele que não gosta de tomar banho nem de nadar e que não consegue dançar. Aquele que vai ao cinema. Aquele que rói as unhas”.

Essa não era Sontag.

Não era sequer Susan.

“Chame-a de Sue”, conclui ela.⁴

“É difícil dizer onde termina você e começa a câmera.” Ela citaria essa frase, tirada de uma propaganda da Minolta de 1976, em *Sobre fotografia*. “Quando você é a câmera e a câmera é você.” Era uma distinção difícil de traçar: o “eu real” vs. o eu-para-os-outros, os outros cujos olhos emprestavam vida à “sem vida”. Mas a fama parecia oferecer uma solução para sua solidão crônica. Uma afluência constante de pessoas mantinha “a lesma” à distância. As anfetaminas afastavam “aquele que dorme”.

A mera quantidade de novas pessoas que entraram em sua vida naquela época já a mantinha ocupada. Entre elas estavam estudantes de seus tempos na Columbia, onde ela lecionou até 1964, pessoas como Koch e Levine. Estavam também os círculos literários em torno da Farrar, Straus, da *Partisan Review* e da *New York*

Review. E estavam ainda artistas mais velhos atraídos por seu carisma: Warhol, brevemente, mas também Joseph Cornell, cuja relação com a fama proporcionava um pungente contraponto à de Warhol.

Nos últimos anos de sua vida, Cornell mandou a ela uma série de coisinhas, pequenos objetos que parecem ter saído de seu mundo onírico. Há um cartão impresso com uma citação de John Donne, fotografias vitorianas, uma pluma amarela, um papel com a inscrição “Querida Susan” que incorporava uma folha de planta na primeira inicial, velhas cartas numa elegante caligrafia grega, além de um livro publicado em 1933: *Monsieur Phot*, abreviatura de *photographie*. Há anotações simpáticas com nomes jocosos, “Suzanne Dimanche”, “Miss Henriette Sontag”, “David Sontag”. Às vezes ele as assinava como “Jackie Derequeleine”, às vezes até como “Hippolyte”.

Foi *O benfeitor* que o trouxe para dentro da vida de Susan. Ela sugeriu que ele teria se identificado com o protagonista do livro, que “vive inteiramente dentro da sua cabeça e dos seus sonhos”. Mas Cornell foi cativado mais pelo retrato da autora do que pelo texto. “Ele era fascinado por fotografia”, disse ela, “mas o que importava na fotografia eram as pessoas. Ele era fascinado por estrelas, era fascinado pela aura romântica do performer”. Ele notou “que meu sobrenome é o mesmo de uma artista muito famosa do século XIX, uma soprano, que foi uma das primeiras grandes divas do século XIX ao lado de Maria Malibran e Pauline Viardot, e seu nome era Henriette Sontag... Era uma grande diva e há algumas imagens maravilhosas dela, e então ele fez uma conexão entre mim e essa soprano famosa”.⁵

Warhol compartilhava essas fascinações; sua biblioteca estava repleta de livros sobre divas. Mas, à parte isso, o contraste é completo. A arte de Warhol recusava a profundidade, afirmando agressivamente a superfície, “espalhafatosa e reluzente, inequívoca, apreendida instantaneamente”.⁶ A arte de Cornell era pura sugestão. Sua forma característica era uma pequena caixa discreta; sua superfície característica, um vidro, transparente mas mesmo assim vedando o acesso aos objetos dispostos atrás dele. Atrás do vidro estavam composições tão oblíquas quanto naturezas-mortas barrocas: “contra a interpretação” não porque, como na arte de Warhol, não houvesse coisa alguma que se *precisasse* entender, mas porque, na de Cornell, nada havia que se *pudesse* entender.

Warhol colecionava celebridades; Cornell, suas imagens. Estas guardavam apenas a mais vaga relação com as pessoas em si: fotos eram objetos hieráticos, mostrando pessoas impossíveis de conhecer ou possuir. Ele era, como disse Susan, “um exemplo clássico do artista recluso e celibatário”. Tinha

o temperamento do artista num grau requintado, mas também tem o temperamento do colecionador que frequentemente não é o mesmo do artista, na verdade muitas vezes o colecionador é precisamente alguém que não consegue — que é fascinado pelo belo mas não é capaz de criá-lo, que precisa colecioná-lo, mas cujas possibilidades criativas ou não existem ou permanecem latentes.

Susan escreveu mais tarde que Thomas Mann foi a primeira pessoa “sobre cuja aparência eu já formara uma ideia clara por meio das fotografias”. Foi assim que começou a relação de Cornell com ela. “As imagens de pessoas que mais o fascinavam eram evidentemente imagens de mulheres, mulheres famosas, mulheres glamorosas”, disse Susan. “Uma parte desse imaginário vem da publicidade e vem das revistas populares.” Era exatamente esse o caso com Warhol, mas a abordagem de Cornell dessas mulheres míticas era muito diferente. O retrato de Susan na quarta capa de *O benfeitor* se tornou uma colagem, intitulada *A elipsiaca*. Mandou entregar a obra na casa dela, e outras se seguiram. “Não respondi às primeiras comunicações dele”, disse ela. “Eu simplesmente as recebia, penso, no espírito em que tinham sido escritas, de que faziam parte da

relação dele com o mundo e que não demandavam de verdade uma resposta.” À medida que os presentes iam se acumulando, ela começou a ficar alarmada com o valor deles.

Por fim, ela escreveu para dizer que os considerava empréstimos, a serem devolvidos quando ele os requisitasse; e na correspondência que se seguiu ele a convidou repetidas vezes para uma visita. Insegura quanto às intenções dele, ela hesitava, e quando finalmente aceitou, levou David como uma proteção contra investidas não desejadas. Não precisava ter se preocupado. “Ele era belo ao extremo”, recordou ela. “Uma espécie de rosto transparente, ossatura maravilhosa, olhos incríveis... A gente não sentia sua sexualidade, mas sim sua delicadeza, seu refinamento, sua doçura, e ele era mágico.” Eles se sentaram na cozinha; ele pôs para tocar um disco de Jacques Brel: “Ele disse bem, me diga o que querem dizer as palavras, e eu disse oh, tenho certeza de que você fala francês, ele disse não, mas não importa, eu capto o sentimento. Sei o que é isso”.

Ele continuou a lhe mandar cartas e presentes, mas nunca voltaram a se encontrar.

Ratificada por Warhol, rarefeita por Cornell — e clicada por uma longa lista de fotógrafos importantes da época —, Susan estava começando também a ser retratada na ficção. O primeiro exemplo de Sontag-como-personagem de que se tem registro veio num romance inacabado de Alfred Chester, *The Foot*. Ali, ela aparecia como “Mary Monday”, e havia duas Mary Mondays, conforme Chester observou de modo premonitório: “A pessoa e a imagem que fazia de si mesma”.⁷

A ascensão e a queda de Chester fizeram dele um personagem saído de um romance francês do século XIX. Cinco anos mais velho que Susan, nascido no Brooklyn numa família de imigrantes judeus, ele era espantosamente feio: uma doença infantil o deixara totalmente sem cabelos e pelos, e a peruca que ele usava para disfarçar sua deformidade só chamava mais a atenção para essa condição. Era um totem, escreveu sua editora britânica Diana Athill, da sua esquisitice, da sua vida atormentada. “Quando a peruca foi colocada pela primeira vez na sua cabeça, escreveu ele, foi como se seu crânio tivesse sido fendido por um machado.”⁸

Mas ele era, como disse Gore Vidal a seu respeito, “Genet com um cérebro”. Apesar de sua aparência, tal cérebro o tornava indelevelmente atraente.⁹ “O que ele escrevia era estranho demais para atingir um grande número de leitores”, escreveu Athill. “Mas ele continua sendo a pessoa mais notável que conheci como editora.”¹⁰ Depois de vários anos na Europa, Chester voltou a Nova York. Ali, durante alguns anos, desfrutou de uma ascensão balzaquiana; ali, por intermédio de Irene, conheceu Susan e se tornou um de seus amigos mais próximos. Ele a incentivou e compartilhou com ela seus contatos quando Susan chegou pela primeira vez a Nova York, e ela, por sua vez, defendeu-o quando seu livro de contos, *Behold Goliath*, foi arrasado no *New York Times Book Review*.

O resenhista, Saul Maloff, atacou Chester por misturar sonho e pesadelo em sua ficção — uma tendência cara a Sontag — e também pelo modo como escreveu sobre a homossexualidade. “Que falta de precisão! Que banalidade! Que descaramento!”, esbravejou Sontag numa carta ao editor — acrescentando, para completar, que o resenhista era “patético” e “abaixo de desprezível”.¹¹

Num grande momento de autoinvenção, Chester tinha incinerado sua peruca, e “fala sobre ter um pau pequeno + nenhum pelo púbico”, escreveu ela. “Ele sempre se sentiu medonho, + agora fala sobre isso, não quer falar de outra coisa.”¹² No verão de 1965, ela o visitou em Tânger, onde ele estava vivendo em meio aos gays expatriados e drogados do círculo em torno de Paul e Jane Bowles. Ela sentiu repulsa. “E pensei que fosse uma brincadeira”, escreveu em seu diário a autora de “Notas sobre o *camp*”, ainda alternadamente

atraída e repelida. “Aquela obsessão, aquela falta de sentimento, aquela crueldade. O estilo homossexual internacional — meu Deus, como isso é louco + humanamente feio + infeliz.”¹³

As coisas começaram a dar errado pouco depois que Susan pôs os pés no Marrocos. Chester se convenceu de que Susan estava tentando roubar seu namorado, embora ele também a tivesse pedido em casamento. Susan confidenciou a um dos amigos de Chester que ela passara a ficar com medo dele fisicamente.¹⁴ Chester escreveu a um amigo em Nova York que a visita de Susan foi, numa palavra, “catastrófica”.¹⁵ Ele se tornou um dos críticos mais duros de Susan. “Como você ousa dizer ‘sua amiga S. Sontag?’”, escreveu ele a outro amigo. “Seu rato, ela é minha inimiga. É inimiga de todo mundo. É A Inimiga.”¹⁶ Em outro lugar, ele se pergunta se “Susan é realmente um rato” antes de acrescentar, mortalmente: “Acho que ela se sente simplesmente muito à vontade no mundo”.¹⁷

Mas Susan começou a suspeitar que a atitude de Chester nada tinha a ver com a desconfiança dele quanto a sua ambição profissional, nem com as intenções dela em relação ao namorado dele. Ela notou os sintomas:

“Sinto que o mundo inteiro está escutando tudo o que eu digo”

“Susan, o que está havendo? Está acontecendo alguma coisa muito estranha.”

“Você está me escondendo alguma coisa.”

“Acho que tenho sífilis. Ou câncer.”

“Susan, você parece tão triste. Nunca vi você com um aspecto tão triste.”¹⁸

Ele estava, de fato, mentalmente perturbado. Ouvindo vozes, incapaz de escrever, expulso do Marrocos, ele morreu em Jerusalém seis anos depois, aos 41 anos. Os vizinhos foram alertados para a existência do cadáver pelos ganidos de seus cães.

Por fim, depois de sua viagem ao Marrocos, Susan rompeu com Chester. Mas os diários dela desse período mostram que em grande parte o que a atraía a ele era precisamente seu desdém por ela.

Sempre tive um fraco pelos valentões — ao pensar que, se não me acham tão atraente, eles devem ser incríveis. A rejeição deles mostrava suas qualidades superiores, seu bom gosto. (Harriet, Alfred, Irene.) Eu não me respeitava [...]. Eu me sinto incapaz de ser amada. Mas respeito essa soldada que não é amada — que luta para sobreviver, luta para ser honesta, justa, honrada. Respeito a mim mesma. Nunca mais vou me deixar atrair por valentões.¹⁹

Muitos dos valentões, incluindo Alfred, a invejavam. A tímida e questionadora soldada dos seus diários só aparecia raramente para os outros, aos quais ela impressionava com uma autoconfiança que chegava às raias da arrogância. Mas mesmo ela dependendo de percepções exteriores, eles só tinham uma impressão fugaz da sua percepção de si mesma. Segundo suas próprias palavras, ela ficava “eternamente surpresa com a maldade [...] das pessoas a quem não fiz mal”, dentre as quais ela classificava Alfred Chester.

Eu era (me sentia) profundamente rejeitada, ignorada, despercebida quando criança, talvez até ou com exceção de Irene — Mesmo a perseguição, a hostilidade, a inveja me parecem, *au fond*, mais *atenção* do que eu mesma acho provável receber.²⁰

Apesar de seu sucesso, uma sensação de fracasso descia sobre ela; ao longo da sua vida, o sucesso a inquietaria mais do que o fracasso, que, conforme revelam seus diários, ela julgava merecer. Ela estava enclacrada, sem passado, presente ou futuro. “Ela não era uma mulher com um passado”, diz seu editor alemão, Michael Krüger. Isso talvez explique o interesse dela em arte moderna, especula ele: “O início de sua carreira foi o modernismo, que desejava romper inteiramente com o passado”.²¹ O romancista israelense Yoram Kaniuk fez um comentário semelhante. Susan era “sem história”, disse ele. “Susan rejeitava sua história.”²² Evidentemente, ela possuía tanta história quanto qualquer outra pessoa. Mas é verdade que ela rejeitava seu passado, tinha dificuldade em ser feliz no presente e agora achava quase impossível visualizar o futuro, ou acreditar nele. Quando deixou a Europa, estava consumida pela preocupação quanto aos importantes passos que teria que dar em seu retorno à América. Agora, seus dilacerantes impasses românticos a convenciam de que sua vida tinha acabado.

Vivi tudo o que tenho para viver? Agora uma espectadora, tranquilizada. Que vai para a cama com o *New York Times*. Mas dou graças a Deus por essa paz relativa — resignação. Enquanto isso o terror subjacente aumenta, se consolida. Como alguém ama? [...] Mas não devo pensar no passado. Tenho de ir em frente, destruindo minha memória. Quem dera eu sentisse alguma energia real no presente (algo mais que estoicismo, ser um bom soldado), alguma esperança no futuro.²³

Em setembro de 1965, Susan retornou de Paris a Nova York, sem saber bem o que fazer consigo mesma. Tinha uma namorada, Eva Kollisch, que conhecera por meio de outro amigo da cena cultural alternativa, Joseph Chaikin, que tinha fundado o Open Theater em 1963 e se tornara umas das jovens figuras mais atraentes da cultura experimental que fascinava Irene, Alfred e Susan Taubes. Eva era uma refugiada, nascida e criada em Viena. Tinha sido trotskista, se casara e tinha um filho mais ou menos da idade de David.

“Eu admirava sua energia e paixão”, diz ela sobre Susan, “o quanto ela era capaz de fazer. Eu a achava muito interessante, ao mesmo tempo maravilhosa e horrível.” Pouco depois que elas se juntaram, em 1962, Eva já se esforçava, como tantos amantes de Susan, para escapar. Susan, ao que parece, nunca esteve totalmente apaixonada por ela, admite com franqueza Eva. “Nunca fui a amante importante”, esclarece. “Nunca fui amiga dos círculos dos altos intelectuais. Eu era uma professora de faculdade.”²⁴

Eva enxergava a luta entre Susan, a mulher, e Sontag, o protótipo ateniense. Era a luta “para ser honesta, justa, honrada” que ela descreveu aos catorze anos, quando perguntou “quando e se uma pessoa alguma vez diz a verdade”. Eva se deixou envolver na desonestidade de Susan. Ainda em maio de 1966, embora já fosse uma das jovens escritoras mais conhecidas do país, Susan estava basicamente desempregada e considerou a possibilidade de finalizar seu doutorado. Escreveu para o chefe do Departamento de Filosofia de Harvard para pedir permissão para se rematricular.²⁵ Ela precisava comprovar competência em duas línguas, e embora tenha passado em francês, fez com que Eva fizesse o exame de alemão em seu lugar.²⁶

Mas a desonestidade que ela temia tinha menos a ver com burlar o exame de alemão do que com um embuste fundamental que era fonte de constante sofrimento para aqueles à sua volta. Eva diz:

Vi Susan em inúmeras situações em que ela podia ser bruta de verdade com uma pessoa sentada logo ali e ao mesmo tempo alardear ideias muito nobres. Nunca compreendi a autoimagem de Susan. Quem é ela? Estava se interrogando o tempo todo: “Estou correspondendo às expectativas? Estarei à altura?”. Mas às expectativas de quem ela estava tentando corresponder?²⁷

Quando adolescente, Susan registrou a presença danosa “daquela pessoa que vem me observando desde que eu me conheço por gente”. Era das rígidas exigências dessa sombra desaprovadora, desse eu melhor, que ela sempre se sentia aquém. Para uma pessoa cuja educação ensinara que qualquer vida aquém da socrática era um fracasso, e cuja formação lhe instilara um ideal tirânico de perfeição moral, o desejo de pureza era uma inspiração, mas também uma opressão terrível. “Havia pouca liberdade em Susan”, disse Eva. “Ficar sempre pensando em seu próprio epitáfio tira um bocado da alegria de estar com alguém.”

“Susan estava muito interessada em ser moralmente pura”, diz Eva, “mas ao mesmo tempo ela era uma das pessoas mais imorais que conheci na vida. Patologicamente imoral. Traíçoeira.” Sem um doutorado, a carreira de Eva não progrediria. Ela tinha um filho e ganhava pouco dinheiro, por isso resolveu escrever uma dissertação. “Vou conseguir para você uma bolsa da Associação Americana de Mulheres Universitárias”, disse-lhe Susan. Foi esse grupo que financiou seu ano na Inglaterra e na França. “Tudo o que preciso fazer é escrever para elas.” Nunca escreveu. Rememorando essa traição meio século depois, Eva ainda se mostra magoada. “Me dói de verdade”, diz. “Havia algo muito errado com Susan.”

As energias e os encantos de Susan dependiam quase inteiramente de sua determinação em superar suas deficiências. Seu desejo profundo de escapar das falhas que ela catalogava tão meticulosamente criava uma tensão psicológica produtiva. Sem uma necessidade aguda de se aprimorar, ela acabaria, como tantos outros *ratés*, acalentando sua amargura na obscuridade. “Qual o problema com os projetos de autorreformulação?”, perguntou ela em seus diários.²⁸

Às vezes suas tentativas de autorreformulação pareciam um tanto forçadas aos olhos dos outros. A indignação de Susan quanto à aversão de Eva a frutos do mar ficou na cabeça desta pelo resto da vida, em parte porque era uma coisa estranha de se incensar. Mas Susan fazia questão de comer pratos chocantes. Durante seu primeiro encontro com Stephen Koch, quando ele tentou impressioná-la com suas próprias escolhas esotéricas, ela devorou “ovos de cem anos”, uma sulfúrea iguaria chinesa. Em Marrakesh, com sua namorada Nicole Stéphane, ela espantou a elegante francesa ao comer caracóis cobertos de moscas, direto de uma barraca de mercado.²⁹ Deleitava-se com miúdos; ela e Joseph Brodsky gostavam tanto de pés de galinha que, quando a garçonete do *dim-sum* demorava a trazer mais, eles iam atrás do carrinho dela.³⁰ Na descrição de uma conhecida, observá-la comer era “assustador”. “Eu gosto de comida excrementícia”, ela disse a Koch.

Em seus diários, ela elencou a intolerância aos gostos dos outros como um defeito seu. Registrou com reprovação “minha indignação diante da suscetibilidade física de Susan [Taubes] e de Eva”. Ela se refere a seu “apetite aparatoso — verdadeira necessidade — de comer comidas exóticas e ‘nojentas’ = uma necessidade de afirmar minha recusa da suscetibilidade. Um contramanifesto”.³¹ Era um modo de se diferenciar de sua melindrosa mãe: “Testar-me para ver se me acovardo? (reagir contra a suscetibilidade de minha mãe, como com a comida)”.³² Tudo aquilo que, em Eva, fazia Susan se lembrar de Mildred era atacado: “Minha mãe tinha uma coisa linda (a mobília chinesa), mas não se importava o bastante para mantê-la. Eva não se importava o bastante com Kleist para comprar suas *Obras reunidas*”.³³

No entanto, em alguns aspectos — incluindo um muito devastador —, Susan se parecia intensamente com sua mãe. Depois de sua morte, quando seus diários foram publicados, Don Levine se espantou ao topar com uma frase de 1962: “Eu não fui a filha da minha mãe — fui súdito, acompanhante, amiga, consorte”.³⁴ Ficou espantado porque a descrição se parecia demais com a que Susan usara quando, não muito depois de ela ter

escrito aquilo, ele tentou trazer à conversa um tópico delicado. “Susan, você acha mesmo uma boa ideia tratar David do modo como você o trata?”, ele perguntou. “Você não entende”, respondeu ela. “David é meu irmão, meu amante, meu pai, meu filho.” Don percebeu que não havia nada que pudesse dizer. Simplesmente pensou: “Isso vai ser um desastre para ele”.³⁵

A própria Susan ainda era jovem — tinha trinta e poucos anos — quando David estava entrando na adolescência. Mas sua maneira de criá-lo alarmava seus amigos havia muito tempo. “Irene tinha ciúme de David porque essa era uma parte da minha vida que ela não podia dominar completamente”, escreveu Sontag em agosto de 1965. “Uma coisa eu sei: se não tivesse David, eu teria me matado no ano passado.”³⁶ A frase ecoa Mildred dizendo a Susan que, sem ela, morreria. Mas o desejo real de Irene de “dominar” o relacionamento dela com David era semelhante ao de Don. Ela achava que Susan dava a ele uma combinação danosa de liberdade demais e atenção de menos, e dizia isso a ela.

Era exatamente essa a opinião de Eva. “Ele era uma criança preciosa e tinha que se adaptar ao espaço que ela lhe destinasse”, disse ela. “Acho que ela sonhou a ele um bocado de amor e afeto.” O menino que recebeu o nome de uma imagem de perfeição renascentista foi colocado num “espaço sem crianças. Ele tinha que estar ali de prontidão para sustentar uma discussão intelectual com ela. Ela não estava presente para ele, mas lhe fazia demandas, em termos pedagógicos”. Ela lhe proibia o acesso à literatura para crianças, insistindo em vez disso em Voltaire e Homero. “Sempre mais, mais. Ele tinha que aprimorar sua estatura intelectual para poder fazer companhia para ela.”

Esse era o padrão que ela estabelecera primeiro ao ensinar à pequena Judith as capitais dos estados; ou ao insistir para que a disléxica Irene lesse mais; ou, mais tarde, ao repreender severamente Annie Leibovitz por sua ignorância quanto a Balzac. David era seu filho, inteiramente dependente dela, e a pressão era intensa. Aos olhos dos outros, o que ela concebia como elogio e estímulo era visto como um fardo esmagador. Todos concordavam que David era inteligente. Mas seria ele, como sua mãe gostava de proclamar, “uma das melhores cabeças de sua geração”?³⁷ “Eu achava aquilo horrível”, disse Eva sobre o tratamento que ela dispensava a David. “Ela achava que era a melhor mãe do mundo.”

As tensões começaram a aparecer. Aos onze anos, ao ler *Guerra e paz*, David se desesperou porque “nunca iria escrever tão bem”.³⁸ Aos treze, era um “ávido leitor de livros sobre a Revolta dos Boxers e a Cruzada Albigense”.³⁹ Quando Fred Tuten veio visitar Susan uma vez, David abriu a porta enquanto ela se vestia. “O que é que você anda fazendo?”, perguntou Tuten, para jogar conversa fora enquanto Susan se aprontava. “Estou escrevendo um romance sobre a Guerra Civil Espanhola”, respondeu David. Tuten teve vontade de rir, mas em vez disso perguntou a David se havia lido o livro de Hugh Thomas sobre o assunto. “Claro”, disse David.⁴⁰ Mas, se seus interesses eram naturais para um garoto precoce, sua exibição na imprensa refletia a necessidade de Susan de apresentar seu filho como um grande intelectual — uma extensão dela própria. Em contraste com sua mãe, David não era de se exhibir, principalmente no colégio: “A inteligência dele nunca foi algo que ele quisesse mostrar antes que qualquer coisa”, diz um amigo.⁴¹

Quando era pequeno, David ansiava pela atenção de sua mãe itinerante. “Ela concebeu um telefone com copos de papel e barbante”, diz Ethan Taubes, filho de Jacob e Susan Taubes. “Ela dizia: puxe o barbante que vai do meu quarto até o seu, você vai saber que estou aqui. Não vai sentir terrores noturnos.”⁴² Mas não era sempre que ela estava ali, mesmo quando não estava no exterior ou em um intercurso amoroso. Uma vez, quando ela contou a Don Levine que tinha ido buscar o filho na casa de um coleguinha, ele ficou muito surpreso com aquele interesse dela, até então despercebido, no papel de mãe.

Aquilo não era típico de Susan. Por que ela foi buscar o filho? Eu não disse nada. Quando ela voltou, colocou David para dormir e depois disse: “Adivinhe só. Bati na porta. Era no edifício Dakota”. Pensei então que fosse por isso: ela queria entrar no Dakota. Ela bateu na porta, e quem veio abrir?... Claro que ela sabia quem iria abrir a porta. Lauren Bacall.⁴³

Eva “adorava David. Eu o considerava uma pessoa de coração muito terno”. (Acrescentou: “Ele não se reconheceria nessa descrição”.) O que Don achava revelador na história repetida com frequência por Susan sobre o filho que cresceu dormindo sobre pilhas de casacos nas festas não era o fato de ela ter feito aquilo, “mas de transformar a atitude em parte da sua vida narrada, de achá-la encantadora, de explorá-la”.

Susan julgava que estava dando a ele as vantagens culturais com que ela havia sonhado durante sua infância desolada. Mas a paisagem emocional era a mesma. Ela não tivera um pai, David tampouco. Mildred abandonava a filha para viajar; Susan fazia o mesmo. Mesmo quando em casa, Mildred frequentemente estava envolvida demais com seus próprios dramas para dar muita atenção às filhas. O mesmo vale para Susan, e é digno de nota quão raramente David é mencionado nos cerca de cem volumes de seus diários.

Foi só quando Susan deu a impressão de estar prestes a partir que Mildred mostrou o quanto a filha era importante para ela. Susan, usando seu nome do meio, descreveu essa dinâmica num de seus primeiros textos de ficção autobiográfica:

Quando Lee tinha catorze anos, sua mãe começou a se dirigir a ela com uma onda recém-despertada de amor e segurança maternos, e Lee saiu de casa cheia de culpa e angústia no ano seguinte para ir à faculdade.⁴⁴

Assim que David teve idade suficiente para deixá-la, Susan fez o mesmo com ele. “Susan não era obcecada por mim quando eu era criança”, disse ele. “Ela se tornou muito mais envolvida comigo na sua cabeça quando virei adolescente.”⁴⁵ Essa criação sem interferência materna deu a ele vantagens invejáveis. Ela o deixava quase totalmente por sua própria conta durante suas muitas visitas demoradas à Europa; ele ficava com vizinhos ou amigos.⁴⁶ Na nona série, cedendo ao interesse dele em arqueologia, ela nem piscou antes de lhe autorizar a viajar sem acompanhante adulto pelo Peru, apenas com um amigo da sua idade e “nomes de pessoas para procurar em Lima”.⁴⁷ No segundo grau, ela o deixou viajar com amigos pelo Paquistão, Afeganistão e Irã. Mas, em troca de tudo o que Susan Sontag podia oferecer ao filho — muito mais do que a “pobre Mildred” jamais pudera oferecer a Susan —, ela estava determinada a retê-lo com todos os meios que fossem necessários.

“Ela precisava de alguém”, diz Stephen Koch. “Toda essa necessidade se estendia sobre David num grau sinistro. Ela armou tudo de um jeito que ele não pudesse escapar dela.” Quando ele tentava ir embora, ela dizia: “Vou passar a perna nele”.⁴⁸

No início de 1965, Susan iniciou um relacionamento com Jasper Johns. A exemplo de muitos dos homens com quem ela teve romances, Johns era predominantemente gay; a exemplo da maioria dos homens com quem se envolveu, o relacionamento foi breve. E — assim como com todos os homens com quem ela se envolveu — Johns era talentoso ao extremo: “Meus sentimentos intelectuais e sexuais sempre foram incestuosos”, disse ela.⁴⁹

As preocupações filosóficas de Johns harmonizavam perfeitamente com as dela própria — e, pelo menos à primeira vista, com as de Warhol. Johns e Warhol tinham nascido em obscuras famílias provincianas com um intervalo de dois anos. Ambos “chegaram” à cena artística de Nova York nos anos 1950, e ambos se situavam firmemente na tradição de Marcel Duchamp, que apanhava objetos no lixo e os colocara no museu. Warhol pintava latas de sopa Campbell e garrafas de Coca-Cola; Johns, café Savarin e cerveja Balantine.

Mas enquanto Warhol refutava a interpretação — para ele, um retrato de Elizabeth Taylor era exata e tão somente isso —, Johns mascarava os “verdadeiros” sentidos de suas pinturas, que recusavam a interpretação não porque, como no caso de Warhol, elas não tivessem sentidos ocultos, mas porque seu criador se recusava a revelá-los. “Eu tentava esconder minha personalidade, meu estado psicológico, minha emoção”,⁵⁰ disse ele a respeito de sua obra inicial. “Divertimento com máscaras” era a chave para a obra da própria Susan também.

Pintado em 1954, *Flag* lhe veio num sonho. “Não sonhei com nenhum outro quadro. Devo ser grato àquele sonho!”, exclamou, numa explicação que faz lembrar Hippolyte. “O pensamento inconsciente foi aceito de bom grado por minha consciência.”⁵¹ Vista de perto, a imagem aparentemente clara e direta se dissolve, e tudo o que se pode ver por trás da tinta são recortes de jornal. O espectador atento tentará, em vão, relacioná-los, como se poderia talvez tentar conectar os objetos misteriosos contidos numa caixa de Joseph Cornell. O único símbolo inteiramente compreensível é a bandeira em si, uma bandeira cuja familiaridade convertida em clichê permitia que Johns se concentrasse exclusivamente em pintá-la, forçando o espectador a tentar — em vão — descobrir algum outro sentido por trás do símbolo óbvio. “A questão mais interessante quanto a Johns”, escreveu o crítico Leo Steinberg, “continua sendo o fato de ele conseguir de algum modo descobrir temas desinteressantes.”⁵² Para Susan, essa condição desinteressante era uma virtude, acarretando uma recusa da acessibilidade fácil associada ao entretenimento comercial.

Boa parte da arte interessante de nosso tempo é entediante. Jasper Johns é entediante. Beckett é entediante, Robbe-Grillet é entediante. Etc. Etc. Talvez a arte *tenha* que ser entediante, agora. (O que obviamente não significa que a arte entediante seja necessariamente boa — obviamente.) Não devemos esperar que a arte ainda entretenha ou divirta. Pelo menos, não a grande arte.⁵³

A condição desinteressante e a ilegibilidade de *Flag* tornavam-no irresistível para os críticos, que o acumularam de interpretações que a obra deliberadamente frustrava. Eles formulavam uma pergunta clássica — clássica de verdade: derivada de Platão — que animava boa parte da arte da época: Seria *Flag* uma bandeira, ou simplesmente a imagem de uma bandeira? Johns respondia que era ambas. Com isso, tocava numa questão que tinha preocupado filósofos por séculos: uma coisa podia ser a própria coisa e um símbolo de si mesma?

Em anos posteriores, ele pintaria objetos cujo conteúdo era deliberadamente obscuro — livros que não podiam ser abertos, jornais que não podiam ser lidos, telas com o fundo virado para o espectador —, todos remetendo a um sentido não conhecível. No lugar de tal conteúdo, os espectadores projetavam neles suas próprias interpretações, que não podiam ser confirmadas nem desmentidas. Nesse caso, como em tantos outros, as perguntas (A linguagem e a metáfora podem ser transcendidas?) eram muito mais ricas do que as respostas (Ah, então é *isto* que está na segunda página daquele jornal!).

Mas as respostas significavam uma possibilidade de fazer arte que talvez pudesse suplantar as divisões postuladas pelos gnósticos. Tal arte, como na montagem que Susan testemunhara de *Medeia*, poderia dissolver a fronteira entre arte e vida, mente e corpo, imagem do eu e o próprio eu.

Nos anos 1950, quando Johns estava produzindo essas obras, o amante de Johns era Robert Rauschenberg, que construiu seu nome com vastos quadros “vazios”. Um deles era todo preto, outro todo branco. John Cage, que, com seu parceiro, Merce Cunningham, completava esse círculo de jovens artistas, respondeu a eles com sua famosa obra de 1952, 4’33” — quatro minutos e 33 segundos de silêncio. Ele descreveu as monocromias de Rauschenberg como “‘pistas de pouso’ para partículas de pó, luz e sombra”.⁵⁴ Mas partículas de pó, luz e sombra não eram as únicas coisas que podiam pousar em tais tábulas rasas. Interpretações também podiam ser lançadas sobre suas superfícies aparentemente fechadas. E Johns apreciava as interpretações de Susan.

“Não creio que eu pudesse ter conectado facilmente minhas percepções sobre minha obra com as *Supremes*”, disse Johns. “A capacidade dela de fazer tais conexões era muito cativante.”⁵⁵ Em seu diário, ela escreveu que o “sentimento (sensação) de um quadro ou objeto de Jasper Johns poderia ser como o das *Supremes*”.⁵⁶ Uma versão dessa frase apareceu em seu ensaio “Uma cultura e a nova sensibilidade”:

Se a arte é entendida como uma forma de disciplina dos sentimentos e uma programação das sensações, o sentimento (ou a sensação) suscitado por um quadro de Rauschenberg poderá se igualar àquele suscitado por uma canção das *Supremes*. O brio e a elegância de *The Rise and Fall of Legs Diamond*, de Budd Boetticher, ou o estilo de canto de Dionne Warwick podem ser apreciados como um acontecimento complexo e agradável. São experimentados sem condescendência.⁵⁷

Essa passagem árida desencadeou reações desproporcionais. “A dama ginha”, exclamou Benjamin DeMott, com um misto de admiração e zombaria, no *New York Times Book Review*. “Ela curte as *Supremes* e entende tudo do *camp*. Ela está por dentro dos principais happenings e dos melhores filmes pervertidos...”⁵⁸ A menção às *Supremes* seria brandida contra ela por décadas, como uma ilustração de sua aversão à alta cultura (“As *Supremes*, pelo amor de Deus?”, bufou Norman Podhoretz) e como uma ilustração de uma suposta modernice que ela mais tarde abandonaria. Vinte e sete anos depois, seu amigo Larry McMurtry defendeu-a de um ataque:

Ela ocasionalmente diz que gosta de rock, e também é verdade que em “Uma cultura e a nova sensibilidade”, ensaio publicado em 1965, ela fala com apreço de Dionne Warwick e das *Supremes*, mas será que isso constitui um “interesse” que se pode dizer que ela “deixou de lado”, se é que deixou mesmo? Talvez ela ainda goste das *Supremes*.⁵⁹

Se Johns era atraído pela capacidade de Susan de fazer tais conexões, elas irritavam muitas pessoas. O que mais tarde se tornaria conhecido como Estudos Culturais estava então em sua infância, e investigações da difícil relação entre arte comercial e arte elevada eram frequentemente vistas como “nivelamento”. Mas entre a ideia de Warhol de ausência de interpretação e a ideia de Johns da ausência de interpretação *possível*, Susan logo apareceria com uma ideia ainda mais sedutora: de ser contra a interpretação.

Em Johns, Susan encontrou as mesmas características que costumava apreciar em homens: ele era um mestre — um professor, como Hutchins em Chicago, que podia lhe fornecer a “linha correta”. Stephen Koch diz que

Jasper é tão dominador, tão autocentrado, tão disposto a ver qualquer um à sua volta ocupando uma posição secundária, quanto o mais inebriado macho alfa que já existiu. Então, não é que ela visse em Jasper o homem sensível que a deixaria florescer como personalidade dominadora. Não mesmo. Ela estava muito consciente de que Jasper *jamaís* cederia, de modo algum, o primeiro lugar. Isso a excitava.⁶⁰

O desejo de Susan de se submeter a influências superiores era certamente mais importante do que qualquer dinâmica erótica que porventura os envolvesse. Pelo fato de Johns ser um homem, Susan podia estar intelectual e artisticamente sob o seu domínio e ao mesmo tempo permanecer emocionalmente apartada. Seus diários não registram nem um pouco da caligrafia tortuosa que torna tão angustiante ler a respeito de seus relacionamentos com mulheres. Quando Jasper a dispensou, fez isso de um jeito que teria devastado quase qualquer pessoa. Convidou-a para uma festa de Réveillon e depois saiu, sem uma palavra, com outra mulher. O incidente nem é mencionado nos diários dela.⁶¹

O breve relacionamento deixou uma herança concreta. Ele passou para ela o aluguel de sua cobertura no nº 340 da Riverside Drive, na esquina da rua 106. Todo ensolarado, com terraços espaçosos e uma vista ampla, teria sido completamente inacessível para uma geração posterior de escritores com a renda de Sontag; mas na cidade maltratada daquela época, o preço do aluguel era razoável, e quando Johns saiu, Susan se instalou ali. Havia só um contratempo. Johns tinha riscado elaborados esboços preliminares para suas pinturas diretamente nas paredes. O apartamento estava saturado desses desenhos, e a nova inquilina tinha que decidir o que fazer com eles. Escolhendo a opção mais simples, ela mandou cobri-los com tinta.⁶²

17. Deus abençoe a América

Três figuras emblemáticas dos anos 1960 — Joseph Cornell, Andy Warhol e Jasper Johns — proporcionaram a Susan novos modos de ver e de entender o que ela via. Porém *Contra a interpretação*, sua própria reflexão sobre o que fazemos com aquilo que vemos, publicado em janeiro de 1966, foi dedicado a um quarto artista, Paul Thek, a quem ela se referiu, depois da morte dele, como “a pessoa mais importante na minha vida”.¹

Hoje as obras de Cornell, Warhol e Johns são vendidas por dezenas de milhões de dólares. As de Thek não. Suas esculturas de carne crua e pedaços de corpos, remetendo a sacrifícios ctônicos, destinaram-no a ser um gosto da minoria. Mas se connaisseurs como Sontag o admiravam com fanatismo, era justamente porque, como Artaud, ele nunca foi assimilável. Na verdade, muitas de suas obras mais notáveis já não existem: eram construções temporárias que, como danças, sobrevivem apenas em fotografias. Para descrevê-las, ele cunhou a palavra “instalação”.

Muitos artistas dos anos 1960 — incluindo Sontag — estavam determinados a solapar a sociedade consumista que detestavam. Thek era um dos poucos artistas importantes do período que teve êxito. “Agora a alta arte moderna é arte do establishment”, lamentou Sontag em 1980. “Ocorre que a alta arte modernista, longe de ser subversiva, era

perfeitamente compatível com a sociedade de consumo.”² Thek, por outro lado, abordava a pintura e a escultura diretamente, corpo a corpo, como música e dança, e assim cativou Susan, ansiosa para escapar da própria cabeça. Ele se juntou à longa lista de homens gays com quem ela foi para a cama, embora a amizade entre eles estivesse longe de ser harmoniosa: Thek uma vez a acusou de “feder a alho e a dados”.³

Mesmo assim, Thek foi o único homem além de Philip com quem ela discutiu a hipótese de ter um filho. E é fácil imaginar uma criança que herdasse na mesma proporção da mãe e do pai, como uma união perfeita: o intelectualismo de Susan e a sensualidade de Paul. Cada um deles possuía — em proporções extremas — o que faltava ao outro.

“Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”, escreveu Susan no final de seu ensaio “Contra a interpretação”. As palavras eram dela. Mas o título e a ideia eram de Paul Thek. Numa cultura intelectual tão pesadamente saturada de Freud e Marx, que proporcionavam chaves vastas e complexas para a personalidade e a sociedade, a ênfase na experiência imediata era bem-vinda, excitante, e estava integrada às outras libertações da década. Havia libertações políticas (libertação negra, libertação feminina, libertação gay) no país, e de povos colonizados no exterior. Na filosofia e na sociologia, havia uma demanda pelo tipo de “civilização erótica” que Marcuse propunha. Isso tinha seu correlativo na música, dos Beatles a Bob Dylan, e em todas as áreas da vida cultural: Vidal Sassoon aboliu os cabelos ondulados à custa de bobes; Yves Saint-Laurent introduziu uma nova informalidade até na alta-costura parisiense.

Na cultura popular, esse movimento era simbolizado pelos hippies e pela juventude florida que tinha caído fora da hierarquia simbolizada pela

cultura de Sherman Oaks. Os hippies eram ainda mais jovens que Susan. Ela estava com 31 anos numa era cuja palavra de ordem, lançada em 1964, o ano de “Notas sobre o *camp*”, era “não confie em ninguém com mais de trinta anos”.

Nessa atmosfera de revolução cultural surgiu um conjunto de ensaios, *Contra a interpretação*. Seus capítulos haviam aparecido em outros lugares, onde tinham sido lidos, elogiados e — com a mesma frequência — condenados. Ali estavam “Notas sobre o *camp*” e o texto que dava título ao livro, “Contra a interpretação”. Ali estavam os escritos sobre vanguarda e cultura popular, inclusive sobre *Flaming Creatures*, filmes de ficção científica e happenings; e sobre a cultura francesa que lhe interessava desde os anos 1950: escritores que incluíam Simone Weil, Camus, Sartre, Genet e Artaud; cineastas que incluíam Bresson, Resnais e Godard.

Dadas a amplitude e a seriedade do livro, é impressionante que boa parte da reação se concentrasse na suposta determinação da autora em destruir a cultura. Em 1969, Irving Howe escreveu: “Susan Sontag propõe uma visão alegremente eclética... Agora todo mundo deve fazer ‘a sua coisa’, elevada, média ou baixa; o velho hábito puritano da interpretação e do juízo, tão inimigo da sensualidade, dá lugar a uma receptividade programada; e somos iluminados por estudos prolixos dos Beatles”.⁴ E numa resenha que deve ter doído, Peter Brooks reconhecia o papel de Sontag em trazer novas obras à atenção do público: “O discurso crítico americano, como um todo, tem negligenciado ou deixado de abordar inteligentemente Michel Butor, Jean-Luc Godard, Roland Barthes ou Claude Lévi-Strauss — alguns dos heróis do catálogo da srta. Sontag”, escreveu ele na *Partisan Review*. “Essa negligência e essa incapacidade atestam a importância da srta. Sontag: com um senso sutil de oportunidade e de teatro, ela se converteu na propagandista autorizada de muito do que é

vital na consciência artística contemporânea.” Tal elogio, porém, logo dá lugar a menções a suas “deficiências de lógica, linguagem e conhecimento histórico”.⁵ A crítica era frequentemente sexualizada: Brooks qualificou o livro como “uma orgia ricamente festiva”, e Pauline Kael, a crítica de cinema da *New Yorker*, disse: “Penso que, ao tratar a ausência de discernimento como um *valor*, ela se tornou uma verdadeira *swinger*”.⁶

O livro se encerrava com um ensaio, “Uma só cultura e a Nova Sensibilidade”, que dava um nome a muitas das mudanças que caracterizavam a época. Os oponentes de Sontag compreendiam que a “Nova Sensibilidade” significava uma equação de alta cultura com baixa cultura: um colapso mais amplo de valores, incluindo valores sexuais, levando à promiscuidade tanto intelectual como sexual. Num artigo sobre o teórico dos meios de comunicação Marshall McLuhan, por exemplo, um jornalista atacou “a função [de McLuhan] como profeta dos hippies e da juventude florida e a nova sensibilidade de Susan Sontag, e todas as outras formas e fórmulas de descompromisso, de alheamento, de repúdio à cultura dominante”.⁷ No entanto, o ensaio deixava claro que a ideia de Sontag de “uma só cultura” não era abolir distinções entre elevado e baixo, mas propor uma nova aliança entre a cultura literária e a cultura científica à qual tinha sido tradicionalmente oposta.

Isso significava destronar a literatura como o maior baluarte contra a desumanização mecanizada, uma ideia derivada principalmente de Matthew Arnold. Sontag sentia que uma nova noção de arte e ciência era necessária agora que, como disse Buckminster Fuller, “todos os principais avanços a partir da Primeira Guerra Mundial se deram nas frequências infra e ultrassensoriais do espectro eletromagnético”.⁸ A ciência tinha absorvido muitas das grandes energias criativas que, em outra era, talvez

tivessem sido direcionadas para a arte, e assim Sontag criou um cânone alternativo de pensadores de outros campos que não o da ficção.

A característica fundamental dessa nova sensibilidade é que seu produto típico não é a obra literária, acima de tudo, o romance [...] Alguns textos básicos desse novo alinhamento cultural podem ser encontrados nas obras de Nietzsche, Wittgenstein, Antonin Artaud, C. S. Sherrington, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, John Cage, André Breton, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Sigfried Giedion, Norman O. Brown e Gyorgy Kepes.⁹

Para compreender um mundo modelado por uma ciência misteriosa e frequentemente deletéria, filósofos, dramaturgos, arquitetos, músicos, antropólogos, psicanalistas e pintores tomariam o modelo científico como sua base: “A arte de hoje, com sua insistência na frieza, seu repúdio do que considera sentimentalismo, seu espírito de exatidão, seu senso da ‘pesquisa’ e dos ‘problemas’, está mais próxima do espírito da ciência do que da arte no sentido antigo”, escreveu ela.¹⁰ A exemplo da ciência, ela demandaria uma dedicação rigorosa:

A música de Milton Babbitt e Morton Feldman, a pintura de Mark Rothko e Frank Stella, a dança de Merce Cunningham e James Waring exigem uma educação da sensibilidade em que as dificuldades e a duração do aprendizado são pelo menos comparáveis às dificuldades inerentes ao domínio da física ou da engenharia. (Somente o romance, entre as artes, pelo menos nos Estados Unidos, não oferece exemplos semelhantes.)¹¹

Ruskin havia criticado a arte do Renascimento por sua frieza, seu caráter inacessível ao homem comum; mas Sontag julgava que a complexidade proporcionava uma defesa contra uma alta cultura constantemente em risco de colapso sob a pressão de um filistinismo autorizado. Era por isso que a cultura moderna parecia com tanta frequência sisuda, desprovida de humor, severa; e era por isso que seus produtos, longe de serem popularizantes, eram o oposto. Os pensadores que Sontag admirava não eram os Warhols. Eram os que tentavam decifrar as “frequências infra e ultrassensoriais” que faziam da arte “uma nova espécie de instrumento, um instrumento para modificar a consciência e organizar novas ordens de sensibilidade”.¹²

Eis o argumento oculto do ensaio. Mais uma vez, nesse novo disfarce, Sontag está descrevendo a relação entre ciência “racional” e a mente romântica do artista. Esse era um tópico particularmente apreciado, também presente em Freud, que refletira sobre as tensões entre liberdade e repressão, espontaneidade e razão, e as imaginações artística e científica. Todas essas coisas tinham sido vistas como antagônicas no passado. Ao adotar a abordagem científica, o artista usurparia o papel de guardião de sentidos, tradicionalmente reservado a cientistas, eruditos e teólogos. Ele forneceria a suas plateias interpretações de um mundo novo e muitas vezes insondável, juntando os papéis anteriormente separados de deus e sacerdote, criador e intérprete. Essa, em outras palavras, era uma visão da crítica como arte; e a “nova sensibilidade” de Susan Sontag era uma visão do crítico como artista.

Apesar de suas firmes advertências quanto a sua impenetrabilidade, Susan se empolgava com a arte moderna. Esta a ajudava, como a outros, “a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais”. Em “Uma só cultura”, ela expressava a

esperança de que a arte moderna ajudasse a resistir à “intensa anestesia sensorial” resultante de uma vida cada vez mais mecanizada. Uma parte da nova arte assumia uma visão obscura do prazer. Mas ela não, e era esse prazer que ela evocava ao olhar para trás num ensaio chamado “Trinta anos depois”, escrito em 1996.

Como a melhor literatura de viagem, o ensaio faz o leitor desejar estar lá. “A dedicação, a ousadia, a ausência de venalidade dos artistas cuja obra eu prezava pareciam ser, afinal, como deveriam ser”, escreveu ela. “Eu achava normal que surgissem novas obras-primas todos os meses.” Ela menciona “a convicção, trinta anos atrás, de que estávamos no limiar de uma grandiosa transformação positiva da cultura e da sociedade”.¹³ Visões marginais estavam entrando no mainstream, ou pelo menos no mainstream do pensamento progressista, com uma consequência que ela não previu na época.

O que eu não compreendi (sem dúvida, eu não era a pessoa certa para compreendê-lo) foi que a seriedade em si estava nos primeiros estágios da perda de credibilidade na cultura em geral, e que uma parcela da arte mais transgressiva que eu apreciava iria reforçar transgressões frívolas, meramente consumistas. Trinta anos depois, a tarefa de solapar os critérios de seriedade está quase concluída, com a ascensão de uma cultura cujos valores mais inteligíveis e persuasivos derivam das indústrias de entretenimento. Hoje, a própria ideia do sério (e do respeitável) parece esquisita, irrealista, para a maioria das pessoas.

A confissão põe em relevo a acusação de que ela era uma “niveladora”. Ela queria de fato reverter distinções arbitrárias: “As hierarquias (alto/baixo) e as polaridades (forma/conteúdo, intelecto/sentimento) que eu contestava eram aquelas que inibiam a compreensão das novas obras

que eu admirava”.¹⁴ Essas hierarquias, como outras que estavam sendo contestadas (negro/branco, homem/mulher, hétero/gay, arte/ciência), frequentemente mereciam ser derrubadas. Mas isso não significava que todas as hierarquias eram más. Os conservadores culturais tinham razão, embora não no sentido que julgavam ter. Se eles desejavam preservar tais hierarquias, não tiveram mais êxito que gente como Susan Sontag, Jasper Johns e John Cage, que tentaram alargá-las ou redefini-las. O consumismo, Sontag observou com pesar, submergiu-os todos.

Contra a interpretação é uma obra da primeira metade dos anos 1960, quando as coisas pareciam melhorar. “Havia tão pouca nostalgia”, escreveu Sontag. “Nesse sentido, era de fato um momento utópico.” O triunfo sobre Hitler, o movimento dos direitos civis para os afro-americanos, a ascensão de Kennedy, tudo isso deu à geração de Sontag uma visão progressista: não porque eles não tivessem consciência das injustiças, mas porque tinham visto que elas podiam ser superadas.

Porém a escuridão, pregavam os gnósticos, sempre vem depois da luz. Para a geração de Susan, essa escuridão poderia ser resumida numa palavra: Vietnã. Durante o governo Kennedy, fortemente povoado pelo mesmo tipo de gente que Susan encontrava nos cinemas e nas galerias de Manhattan, “consultores” norte-americanos começaram a chegar a Saigon. Faziam isso no mesmo espírito de idealismo que levou Kennedy ao poder, segundo escreveu o romancista Philip Caputo.

Fomos para o ultramar cheios de ilusões, para as quais a atmosfera inebriante daqueles anos foi tão decisiva quanto a nossa juventude. A guerra é atraente para os rapazes que nada sabem a seu respeito, mas também fomos seduzidos para a farda pelo desafio de Kennedy ao

perguntar o que você pode fazer por seu país e pelo idealismo missionário que ele tinha despertado em nós.¹⁵

Antes que as plenas consequências desse idealismo ficassem claras, Susan se mantivera alheia à política. Era bastante típico. Nos anos 1950, muitos escritores haviam se recolhido ao sonho privado: o drama individual estava no centro da sua literatura, incluindo os escritos dos beats. Questões de política e sociedade, tão urgentes para a geração anterior, tinham refluído. Sempre que a política aparece nos diários de Susan, é — como no caso de Cuba — em relação à estética. Nos Estados Unidos — como com *Flaming Creatures* —, suas intervenções políticas se limitam a assuntos artísticos.

Nos anos 1950, enfim, a principal meta da política externa americana, a contenção do comunismo, era quase absolutamente incontroversa. Os liberais divergiam quanto à melhor maneira de efetua-la, mas a maioria concordava que tal contenção era desejável; até mesmo a *Partisan Review* defendia a Guerra Fria e o apoio americano aos regimes livres. O problema era o significado da palavra “livre”, que em nenhum lugar era aplicada de maneira mais dúbia do que à caótica ditadura do Vietnã do Sul.

Mesmo antes que a Guerra do Vietnã emergisse como a questão que com mais violência dividiu o país, um novo radicalismo já estava em curso. O Vietnã quase não desempenhou papel nenhum nos primeiros anos da Nova Esquerda, que emergiu por volta de 1962.¹⁶ Ela incorporava muitas das ideias de Marcuse sobre como uma busca por libertação pessoal poderia dar forma a uma política mais ampla, e via os Estados Unidos como um país condenado pelo capitalismo, pelo imperialismo e pelo racismo. A Guerra do Vietnã parecia concebida à perfeição para ilustrar essas ideias.

Ela rachou a esquerda. A Nova Esquerda zombava dos liberais que mantinham uma crença sentimental na bondade dos Estados Unidos. Em 1965, quando começaram os bombardeios no Vietnã do Norte, os radicais estavam pintando os liberais como ingênuos e crédulos, e os círculos de Susan gravitavam em direção à posição radical. A *New York Review of Books*, com a qual ela estivera envolvida desde o início, passou a ser conhecida como “The New York Review of Vietnam”. Em 1967, ano em que a revista publicou em sua capa um diagrama de como fazer um coquetel molotov, era a publicação mais radical do país.

O desespero diante da carnificina crescente levou Susan, pela primeira vez na vida, ao protesto ativo. Em 21 de fevereiro de 1966, um mês depois da publicação de *Contra a interpretação*, ela se juntou a outros escritores, entre eles Norman Mailer, Lillian Hellman, William Styron, Bernard Malamud e Robert Lowell, para uma leitura coletiva no Town Hall, perto da Times Square. A reunião foi interrompida por um policial à paisana que subiu ao palco e cantou “Deus abençoe a América” diante de uma “cortina de fundo de armação de bambu estampada com fotografias mostrando bombas, soldados mortos e crianças asiáticas mutiladas”.¹⁷ A plateia, desnecessário dizer, não aceitou o convite do detetive para cantar junto.

Em dezembro de 1967, “lembrando por um segundo uma Joana d’Arc de calça comprida e botas quando andava em direção à viatura”, Susan foi detida por bloquear a entrada de um posto de alistamento em Manhattan.¹⁸ “Escritores deveriam estar na vanguarda da minoria dissidente”, escreveu ela em março de 1966, “daqueles que estão com medo, daqueles que estão envergonhados, daqueles que dizem ‘Não’, daqueles que dizem ‘Estamos sangrando’, daqueles que gritam ‘Parem’”.¹⁹

Pouco tempo depois, Susan redigiria uma acusação contra os Estados Unidos que permaneceria por muito tempo como uma acusação contra ela própria. Seus detratores nunca perdoaram nem esqueceram “O que está acontecendo na América”.²⁰ O texto ficou mais lembrado por uma única frase: “A raça branca é o câncer da história humana”. A formulação pode ter sido infeliz — tanto que ela, que nunca pedia desculpas, iria se desculpar mais tarde pela frase, ainda que mais pela metáfora do que pelo sentimento subjacente. Susan não era, afinal das contas, a única pessoa enlouquecida pelo Vietnã.

Muito do que ela escreveu no artigo era verdade. O país *foi* fundado, pelo menos em grau significativo, sobre o genocídio dos índios americanos e a escravização de africanos. Muitos americanos *eram* mesmo extremamente violentos e extremamente moralistas. Muito da civilização material americana *era*, de fato, sem valor; muitos políticos americanos *eram*, sem dúvida, desprezíveis. E no contexto mais amplo do artigo, surge mesmo uma espécie de esperança para o país, principalmente na geração emergente, em cujos interesses ela via uma

profunda concordância entre a revolução sexual, redefinida, e a revolução política, redefinida. Que ser socialista e fazer uso de determinadas drogas (num espírito totalmente sério: como uma técnica para a exploração da própria consciência, não como um analgésico ou uma muleta) não são coisas incompatíveis, que não há incompatibilidade entre a exploração do espaço interior e a retificação do espaço social.

Uma consciência expandida por meio do sexo e das drogas talvez pudesse retificar a sociedade em seu conjunto, embora ela não especifique como; na década que se passou desde que Bernard Donoghue descreveu a

noção dela de política como “explorar sua sexualidade e sua vida como um todo e questionar todos os establishments e antipatizar com todos os regimes”, ela reteve a esperança marcusiana de que esse questionamento pudesse se estender à política.

Mas a política prática está ausente de “O que está acontecendo na América”. Era verdade, por exemplo, que o racismo americano parecia desafiar uma solução. Era verdade também que, menos de um ano antes de Sontag escrever esse texto, o mesmo presidente de quem ela escarnecia por “[coçar] seus testículos em público” assinara a Lei dos Direitos de Voto, um desdobramento da igualmente monumental Lei dos Direitos Civis de 1964. No século que se seguiu a Lincoln, nenhum líder realizara algo comparável. Mas Sontag, que percebia tão agudamente a mistura de luz e escuridão em si mesma, não conseguiu trazer tal leitura matizada para seu próprio país.

O repositório primordial da virtude nos Estados Unidos era aquele que ela própria habitava. “Atravessem o Hudson [o rio que banha a ilha de Manhattan]”, ela instruía a seus leitores. “Você descobrirá que não apenas *alguns* americanos, mas praticamente todos os americanos” sentem que “existem outras hordas de peles-vermelhas a serem dizimadas antes que a virtude triunfe”. Era uma caricatura grotesca; em todo caso, muitos dos arquitetos do Vietnã, como o próprio Kennedy, vinham do establishment da Costa Leste.

Mas ler esse artigo é ver que ele não é bem sobre “o que está acontecendo” num país enorme e complicado. É o retrato de uma América com um longo pedigree em revistas como *Partisan Review*, onde o texto apareceu: o Moloch do *Uivo* de Allen Ginsberg.

Moloch, cuja mente é pura máquina! Moloch, cujo sangue é dinheiro que flui! Moloch, cujos dedos são dez exércitos! Moloch, cujo peito é um dínamo canibal! Moloch, cujo ouvido é uma tumba fumegante!²¹

A América de Sontag era um tropo literário, e suas observações políticas ainda eram, como em Cuba, primordialmente estéticas. A América foi “ocupada por novas gerações de indivíduos pobres e construída de acordo com a aparatosa fantasia da boa vida que as pessoas culturalmente destituídas e desarraigadas talvez tivessem no início da era industrial”, escreveu ela. Pode-se aceitar cada uma de suas observações — e compartilhar inteiramente sua indignação com a Guerra do Vietnã — e ao mesmo tempo saber que essa não é a história toda, que a América dela não era a “verdadeira”. Era o país como *camp*, um fenômeno estético: a América como metáfora.

Mas qual é o modo certo de observar o nosso país ir para o inferno? Para a antiga editora do *Cactus Press*, que cresceu com o patriotismo ardente de uma geração que tinha visto os Estados Unidos e seus Exércitos como a melhor e última esperança da civilização, não era fácil assistir, ano após ano, a esses Exércitos despejando a morte sobre um país distante que nunca os havia ameaçado. Qual é o modo certo de expressar nosso horror, nosso desgosto, nosso sentimento de traição?

Não há maestria sem aprendizado, nem sucesso sem fracasso; e, na literatura, os artistas que surgem plenamente formados são tão raros que praticamente não existem. Suas vidas, em todo caso, não constituiriam biografias iluminadoras: é a progressão da mente que confere uma narrativa à vida do escritor. O fracasso não torna menores as conquistas

subsequentes; antes, ao ilustrar a dificuldade de atingi-las, acaba por engrandecê-las.

Um dos fracassos de Sontag, universalmente reconhecido como tal, é *Morte em questão*, seu segundo romance, publicado em agosto de 1967. Ele se tornou ainda menos amado que *O benfeitor*, se é que é possível: talvez porque uma estreia é vista com uma indulgência que raramente é concedida a uma segunda obra. No entanto, seu interesse reside não em satisfações literárias, mas no vislumbre que oferece do pensamento de Sontag a respeito dos temas — O que é real? Como ver? — que atravessam toda a sua escrita. Ao questionar constantemente a realidade de seus personagens e de suas experiências, ela os situa a uma distância emocional que frustra um leitor no plano do enredo e dos personagens. Mas, como testemunho do desdobramento do pensamento dela, é gratificante de uma maneira incomum — e os fios emocionais, referentes ao tema anunciado no título, estão logo abaixo da superfície —, embora fortemente disfarçados, em alguns casos até para a própria autora.

Um desses fios envolvia uma visita que Peter Hujar, namorado de Paul Thek, fez à Sicília. Hujar era um fotógrafo que — como Paul e Irene — era um grande talento sem instrução formal. Nascido em Nova Jersey numa família semiletrada de camponeses de origem ucraniana, foi abandonado pelo pai quando sua mãe, uma garçonete rude e alcoólatra que mais tarde se casou com um bookmaker, estava grávida dele. “A maneira de entrar na lista de favoritos de Peter era ser alguém que foi abusado na infância”, diz Stephen Koch. Hujar se transformou num indivíduo intratável. No dia em que Koch o encontrou pela primeira vez, “ele estava sentado naquela cadeira de balanço estilo colonial que Susan tinha. Ficou sentado lá. A cadeira não balançou nem uma vez”.

Ele passara o dia no estúdio fotografando Jayne Mansfield enquanto ela trocava de uma roupa a outra, nua. Ouvi-lo descrever a cena era como ouvir um romancista maravilhoso. Por exemplo, ele descrevia a relação dela com seus seios, como ela se conectava com eles, como seus mamilos eram da cor de framboesa esmagada.²²

Em 1963, ele foi à Sicília, e as fotos que ele trouxe de lá atestam esse pendor de romancista, e sua intensidade. Em 1976, publicou-as, com um prefácio de Susan, como *Retratos da vida e da morte*. Os retratos da vida incluíam Susan e muitas figuras importantes do mundo das artes, entre elas William Burroughs, Paul Thek, Fran Lebowitz, Robert Wilson e John Waters. Os retratos da morte mostravam a macabra coleção de corpos de cidadãos totalmente vestidos, religiosos e seculares, preservados nas catacumbas dos capuchinhos de Palermo.

Estes últimos retratos tiveram uma “influência tremenda” sobre Susan, diz Koch, e determinaram boa parte do trabalho posterior de Paul Thek: os pedaços de carne, as partes de corpos. Thek rememorou a primeira visita deles à cripta:

O efeito inicial é tão espantoso que a gente cai para trás por um momento, e em seguida é estimulante. Há 8 mil cadáveres — não esqueletos, mas cadáveres — decorando as paredes, e os corredores estão repletos de caixões com tampo de vidro. Abri um e apanhei o que pensei que fosse um pedaço de papel; era um pedaço de coxa ressecada. Eu me senti estranhamente aliviado e livre. Me encantou que corpos pudessem ser usados para decorar um salão, como flores. Aceitamos intelectualmente nossa condição de matéria, mas a aceitação emocional disso pode ser uma alegria.²³

Na cena final de *Morte em questão*, o protagonista perambula por aquela necrópole. É um livro sobre um homem vivendo — se é que está mesmo vivendo: nunca podemos ter plena certeza — no reino dos mortos. “Ele esquece completamente onde está”, escreve ela na penúltima página. “Onde e em que estado está seu corpo.”²⁴

Seu estranho nome, Diddy, testemunha outro drama, um que a própria Susan só compreendeu em 1972, quando registrou em seu diário seu espanto ao descobrir seu significado.

Diddy, só Diddy. Essas cinco letras. Por quê? Nunca entendi. Agora percebo.

Diddy.

Daddy [Papai].

Essa é a fonte da meditação sobre a morte que carreguei no meu coração durante toda a vida.

Diddy tem 33 anos de idade. A mesma idade de *Daddy* quando morreu.

Did-he? [Morreu?] Ele morreu? O tema da falsa morte, *la mort équivoque*, *la resurrection inattendu* [sic] em toda a minha obra [...] ²⁵

Partindo de Nova York para Buffalo, o trem de Diddy fica retido num túnel. A espera se prolonga, e Diddy deixa o trem e encontra um operário, Angelo Incardona, a quem ele mata com um pé de cabra. De volta a seu compartimento, nenhum dos outros cinco passageiros notou sua ausência. Seus olhos caem sobre uma garota cega, Hester, e ele se confessa com ela, mas ela lhe assegura, como no mundo de sonho de *O benfeitor*, que ele apenas fantasiou aquele crime: “Você nunca saiu do trem”, ela lhe diz. “Nunca saiu do compartimento. Acredite em mim.”

Será que ela, que não enxerga, viu alguma coisa que ele, que enxerga, não consegue ver? Em Buffalo, Diddy fica sabendo que um operário foi de fato morto, mas não com um pé de cabra: foi atropelado pelo trem, que não parou em nenhum momento. Diddy não poderia, portanto, ter saído do trem, não poderia ter entrado no túnel, não poderia ter assassinado o homem; mas “Diddy sabia que o mundo está construído sobre mentiras”, e todos os passageiros “podem atestar que o trem parou por uns quarenta minutos” — ou poderiam, se acreditarmos em Diddy.

Um cadáver que pode ou não existir é um símbolo bastante explícito da percepção de Susan da irrealidade do corpo, uma recusa da “condição de matéria” que a obra de Thek abraçava. Diddy acredita firmemente num crime que o leitor tem toda razão para acreditar que ele não cometeu. Talvez, como postulava Freud, essa realidade seja menos importante que a realidade da consciência dele, cuja culpa ecoa outro velho temor de Susan: de ser fraudulenta, inautêntica, irreal. Para expiar tal culpa, Diddy tenta repetidamente, em vão, ser obrigado a prestar contas, chegando a ponto de visitar a sra. Incardona, que, numa cena alucinógena, onírica, passa-lhe uma cantada. Mas, a exemplo de Hippolyte, cujas tentativas no crime são continuamente frustradas, Diddy não consegue convencer ninguém de sua culpa. Ele perambula pela cidade enquanto Hester passa por uma operação desventurada para recuperar a visão.

Como em quase toda a obra de Sontag, a visão fornece a metáfora dominante. Hester é cega; Diddy trabalha para um fabricante de microscópios. Mas enxergar, para ele, é o ato de um depressivo. “Se você soubesse como eu sofro do meu tipo de visão”, diz ele. “Como dói ver tudo... quase tudo tão feio.”²⁶ Daí sua obsessão pela beleza, que ele suspeita que possa ser uma distração da apreensão verdadeira das coisas, e que explica em parte seu interesse por Hester. O modo dela de ver é tão

diferente do dele que quase se torna um ideal. Porque precisa ver, ele é atormentado pelas traições e incertezas da visão.

Num sonho, ele aparece no hospital onde Hester está sendo operada e começa, “com muito cuidado”, a fotografar a operação.

Ela deve estar sentindo dor. Veja como ela se revira com inquietude na mesa de cirurgia. Os médicos continuam. Diddy gostaria de fazer alguma coisa, mas está muito longe. Então ele segue fotografando, sua câmera clicando... Hester é o espécime sob os olhos de Diddy. Girando lentamente os botões, ele ergue a lente para cima e para baixo, gradualmente, buscando o foco mais preciso.²⁷

Esse modo de encarar a dor dos outros é também um modo de usar um aparelho — um microscópio, uma câmera — para se distanciar da dor: usar a tecnologia para proteger os olhos da pessoa da visão sem mediações. Paradoxalmente, a câmera poderia tornar tal visão ainda mais dolorosa, como Sontag observou em *Sobre fotografia*:

Num hospital em Xangai em 1973, ao ver um operário industrial com ulcerações em estágio avançado ter nove décimos do estômago retirados sob o efeito de anestesia por acupuntura, consegui acompanhar a operação de três horas (a primeira operação que testemunhei em minha vida) sem sentir náuseas nem a necessidade, sequer por uma vez, de desviar os olhos. Num cinema de Paris, um ano depois, a cirurgia menos sanguinolenta mostrada no documentário de Antonioni sobre a China intitulado *Chung Kuo* fez que eu me encolhesse toda ao primeiro corte do bisturi e desviasse os olhos várias vezes durante a sequência.²⁸

Qual é o modo correto — o modo honesto — de ver? Dispensar o aparelho artificial não garante uma proximidade maior com a realidade, como Sontag aprendeu em Xangai e como Diddy aprende no livro. Ele abole imagens, a visão e — depois, quando isso não o aproxima da verdade que está buscando, qualquer que seja ela — a linguagem:

Decidindo que nada entre ele e Hester podia correr o risco de se tornar mecânico e trivial, Diddy busca um meio de reduzir a conversação sem perder contato com a garota. Carecendo já de imagens, as palavras não podem ser sacrificadas por completo. Apenas substituídas.²⁹

A substituição que eles encontram está na “condição de matéria do corpo”. Existe a linguagem física que Hester passou a dominar, identificando as coisas não por imagens ou pela linguagem, mas pela forma e pelo tato. E existe o sexo sem visão deles, “cada vez mais o tema unificador do seu relacionamento”.³⁰ Mas — como os olhos revelam uma verdade apenas para obliterar outra — Diddy descobre a cegueira boa e a má. O jeito bom de não ver também os lança de volta a seus corpos alienados:

Nobre cegueira. Como nas estátuas gregas. Por não ter olhos, essas figuras parecem tanto mais vivas, mais centradas em seus corpos, mais presentes. Fazendo com que, ao contemplá-las, nos sintamos mais presentes em nós mesmos.

Cegueira ignóbil: a cegueira da fúria e do desespero concentrados. Uma coisa passiva. Como na estatuária sombria da morte. Quando alguém se afoga, os olhos são o primeiro elemento do corpo que se desintegra ou apodrece; é através das órbitas vazias dos olhos de um cadáver recém-afogado que nadam as enguias.

É apropriado que a primeira edição de *Morte em questão* ostentasse uma capa preta. Opressão, escuridão, cegueira — ficar preso no túnel — são os sentimentos que o livro transmite. Se os leitores de Sontag se sentem exaustos quando o livro bufa e estrebucha rumo ao seu final insatisfatório, talvez seja essa a questão. Pouca coisa no romance se mostra “real”. Mas o sentimento sombrio com certeza é. Era exatamente o sentimento que descia sobre boa parte do mundo, e com certeza sobre Susan, nos anos da Guerra do Vietnã.

18. Continente da neurose

Se o compromisso de Susan com o ativismo a identificava com os oponentes da guerra, sua vida privada lhe dava acesso às pessoas que a estavam promovendo. Por intermédio de Jackie Kennedy, ela conheceu Robert Kennedy, ministro da Justiça no governo de seu irmão e, durante um período, o segundo homem mais poderoso dos Estados Unidos. Mais juvenil — mais bad boy — que o irmão, ele mantinha viva a esperança de que a luz do início da década pudesse ser retomada numa era mais escura. Em agosto de 1964, depois do assassinato do presidente, ele recebeu uma ovação sem precedentes de 22 minutos na Convenção Democrata em Atlantic City. A recepção fazia crer que ele também estava destinado à Casa Branca. Embora o Vietnã fosse em parte uma criação de seu irmão, e embora ele próprio fosse o principal artífice do bloqueio contra Cuba, Robert se tornou um ícone da esquerda; e apesar de ser pai de onze filhos, entre suas amantes, pelo menos numa ocasião, incluiu-se Susan Sontag.¹

Em novembro daquele ano, seu odiado rival, o presidente Johnson, foi eleito com a maior margem de votos da história americana. Sem nunca ter sido muito apreciado pelos progressistas, Johnson se aliara à causa mais cara à esquerda ao aprovar em julho a Lei dos Direitos Civis. Por um momento, suas ações fizeram dele um herói capaz de superar até mesmo

Roosevelt, cujo New Deal ele emulava. Seus programas sociais de longo alcance incluíam o Medicare, que proporcionava assistência médica aos idosos, e o Medicaid, que oferecia o mesmo aos pobres. Outros programas — em educação, transporte, moradia — iriam configurar os Estados Unidos como uma espécie de social-democracia e ficaram conhecidos coletivamente como a “Grande Sociedade”.

A frase pertencia a um jovem assessor chamado Richard Goodwin, que tinha sido próximo também do presidente Kennedy. “A pessoa mais feia com quem dormi foi também a melhor de cama”, disse Susan a Don Levine. Em forte contraste com Kennedy e com Johns, o bexiguento e gorducho Goodwin não era atraente, mas — a exemplo de tantos amantes masculinos de Susan — era um homem notável e alguém que propiciava uma visão de perto do poder ao qual ela se opunha com cada vez mais energia. “Vamos à Estátua da Liberdade”, dizia ele. “Vai ter um batizado. Eu te apresento ao presidente.”² Era difícil resistir a tais convites.

E embora Goodwin fosse casado, não foi isso que criou complicações inesperadas. Antes de Irene, Susan nunca tivera um orgasmo de qualquer tipo; antes de Dick Goodwin, nunca tivera um orgasmo com um homem. “Não é que ele fizesse alguma coisa diferente dos outros”, ela disse a Koch. “É que ele aprendeu como fazer com uma prostituta francesa.” Ela se sentia libertada pelas possibilidades em seu corpo que Irene a ajudara a descobrir. Mas ficou desconcertada quando elas aconteceram com Dick, e desabou no travesseiro. “Oh, merda”, ela se lembrava de ter pensado. “Agora eu sou como todo mundo.”³

Em 1967, ela começou um caso com Warren Beatty. Ele tinha trinta anos e acabara de alcançar um grande sucesso com *Bonnie e Clyde*, que rompeu tabus hollywoodianos em torno da descrição do sexo e da

violência e se tornou um filme emblemático dos anos 1960. Susan gostava de contar a amigos que às vezes tinha que esperar quarenta minutos para ele se aprontar: ela folheava revistas, aborrecida ao extremo, enquanto ele se enfeitava no banheiro.⁴ Depois de um encontro, ela disse a Don Levine que “foi muito estranho. Ele só falava da irmã. Eu não tinha a mais vaga ideia de quem era sua irmã”. Shirley MacLaine era uma grande estrela havia pelo menos uma década.⁵

Mas um homem cujo ar de languidez e decadência o tornava tão fascinantemente atraente para toda uma geração não era especialmente atraente para Susan Sontag. Talvez em parte por essa razão, ele era fascinado por ela, “obcecado de um jeito que eu nunca tinha visto antes”, diz Stephen Koch. “Eu estava lá sentado com Susan e o telefone começava a tocar. Naquele tempo não havia secretária eletrônica. E ele tocava *quinhentas vezes*. Ela trancava o telefone num armário e dizia: ‘Bom, vamos continuar a conversa’. E ele seguia tocando pelas duas ou três horas seguintes.” O affaire deles foi breve: ela contou à irmã — a quem nunca mencionava suas relações com mulheres — que ele durou só um mês.⁶

“Nem por um momento”, diz Levine, “tive a sensação de que ela tivesse algum interesse real em Dick Goodwin.” O mesmo poderia ser dito a respeito de Beatty e dos outros homens com quem ela saiu nos anos que se seguiram ao seu rompimento com Irene. Por mais excitante que pudesse parecer o fato de ser cortejada por homens como Kennedy, Goodwin ou Beatty, esses homens são raramente mencionados em seus diários. “Os affaires eram divertidos para ela”, disse seu filho, “mas acho que ela não se envolveu de um modo mais profundo com nenhum deles.” “Divertido” era certamente a palavra para o relacionamento dela com o mundo das celebridades: uma fuga superficial de sua intensa vida de trabalho. “Ela conhecia toda aquela gente”, diz David, “Jackie fosse lá o que fosse,

Onassis Kennedy Bouvier, o que fosse: ela via aquela gente e depois voltava para sua cela monástica.”⁷

Cada vez mais “à vontade no mundo”, como Alfred Chester havia dito, ela passou a idealizar a cela monástica. Adorava o acesso que a fama lhe trazia — a Hollywood, à Casa Branca —, mas a fama significava acentuar a cisão entre o simulacro, a metáfora, a máscara, a persona e o eu encontrado no silêncio. Assim, foi em direção à cela que ela gravitou. Austeridade, seriedade, pureza — valores que sempre a atraíram — constituíram a espinha dorsal de *A vontade radical*, seu segundo livro de ensaios.

Publicado em 1969, ele foi em grande parte escrito em 1967 e incluía seus dois artigos sobre o Vietnã: “O que está acontecendo na América” e “Viagem a Hanói”. O título, de certo modo, é enganoso. Se, naqueles anos, “vontade radical” significava um meio positivo de forçar a mudança, a expressão, no uso que ela lhe dá, é outra coisa. Era negativa, uma arma contra a vontade, ou, como em seu ensaio sobre E. M. Cioran, “pensar contra si próprio”. O título não significava mudar o mundo, mas sobrepujá-lo.

Sua vontade heroica a levava longe. Mas ela sempre fora cética a respeito, tendo escrito em seu diário em 1960:

A ideia da vontade muitas vezes se aproximou do abismo entre aquilo que digo (eu digo o que não acredito — ou sem pensar bem nos meus sentimentos) e aquilo que sinto.

Assim, eu quis o meu casamento.

Quis ter a guarda de David.

Quis Irene.

Projeto: destruir a vontade.⁸

Naqueles anos de fama superficial e affaires sem amor, ela temia estar perdendo o pouco que restava de um eu que jamais possuía com firmeza. Quando disse que estar com Dick Goodwin a fazia se sentir “como todo mundo”, queria dizer que estava se tornando menos ela própria. A perda do eu que a heterossexualidade acarretava era, assim como a imersão na cultura das celebridades, outra forma de falsidade, de impostura. A ideia a aterrorizava, já que ela sabia que se agarrar firmemente a si mesma — o que quer que isso significasse — era uma questão de vida ou morte.

Com D. G. todo um novo continente de neurose emergiu à vista. (Atlantis.) Quem sou eu. Não vou deixar que “eles” tirem isso de mim. Não serei aniquilada.⁹

“Existir é um hábito que não perco as esperanças de adquirir.”¹⁰ As palavras são citadas no ensaio de Sontag “‘Pensar contra si próprio’: reflexões sobre Cioran”. Incluído em *A vontade radical*, é um de seus melhores ensaios, precisamente porque as questões que Cioran levanta são tão próximas a ela mesma, e também porque a atitude dela em relação às ideias dele, embora nunca acríticas, revelavam um modo de pensar sobre seu enigma pessoal no contexto de uma crise maior. Alguns chamavam essa crise de “história”; outros, de “modernidade”. Era o problema que emergia numa cultura tão altamente desenvolvida que parecia não haver para onde ir, na qual as artes e as ciências tinham feito um progresso tão dramático que agora forneciam respostas a quase todas as perguntas que alguém pudesse formular. “O melhor da especulação intelectual e criativa empreendida no Ocidente ao longo dos últimos 150 anos parece incontestavelmente o que há de mais enérgico, denso, sutil, interessante e

verdadeiro em toda a existência do homem”, escreveu Sontag.¹¹ Era essa “uma só cultura” que ela ajudara a definir como uma nova sensibilidade.

Pena que isso não fosse, necessariamente, um consolo. Em meio àquele esplendor artístico e intelectual, o problema individual persistia. “A esta altura”, escreveu Susan, “tanto as visões mais brilhantes como as mais desalentadoras, tanto as mais tolas como as mais sábias foram assentadas. Mas a necessidade de aconselhamento espiritual individual nunca pareceu tão aguda.”¹² Viver nessa fase tardia, possuir essa riqueza de conhecimento, era estar encalacrado, era ter consciência de que os velhos sistemas — ela menciona Comte, Marx e Freud — não tinham condições de dar conta das complexidades que essa cultura avançada trouxera à luz. (Os sistemas mais antigos, entre eles as religiões, mal são mencionados.) Conhecimento crescente significava a destruição progressiva das consolações a que se podia aspirar. Não havia sistema nenhum, nenhum sentido abrangente, escreveu ela: “Após o esforço de Hegel, essa busca do eterno — em outros tempos um gesto tão fascinante e inevitável da consciência — ficava agora exposta, como a raiz do pensamento filosófico, em todo seu páthos e em toda sua inocência”.¹³

E assim a figura de Cioran se tornou emblemática dessa consciência sem consolo. Ele havia criado “uma nova espécie de filosofar: pessoal (mesmo autobiográfico), aforístico, lírico, antissistemático. Seus exemplares mais notáveis: Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein. Cioran é a figura mais destacada dessa tradição escrevendo hoje em dia”.¹⁴ Não é uma coincidência o fato de que Susan Sontag seria a figura seguinte nessa linhagem: ela sempre honrara seus grandes predecessores e se moldara neles, e enxergava na experiência de Cioran um espelho dela mesma. Notava na escrita dele uma “estranha dialética” que não era tão estranha para ela:

Por um lado, o tradicional desprezo romântico e vitalista pela “intelectualidade” e pela hipertrofia da mente em detrimento do corpo, dos sentimentos e da capacidade para a ação. Por outro lado, uma exaltação da vida da mente em detrimento do corpo, dos sentimentos e da capacidade para a ação que não poderia ser mais radical e imperiosa.¹⁵

Em meio a esses paradoxos e impasses — e apesar de ele levar a vida em algo como uma “cela monástica” —, Cioran não prescreve uma renúncia à vida da mente. Este é o ponto que Sontag ao mesmo tempo admira e contesta. Ela alude a “Sobre o teatro de marionetes”, um ensaio de Kleist que ela mencionava com frequência.

Por mais que desejemos reparar as desordens criadas pela consciência na harmonia natural, tal não deve ser obtido por uma rendição da consciência. Não há retorno, não existe volta à inocência. Não temos escolha senão ir até o fim do pensamento, para ali (talvez), em total autoconsciência, recuperar a graça e a inocência.¹⁶

A posição de Kleist estava em harmonia com a de Cioran. Mas sua insistência em que não havia como escapar do pensamento racional não tolerava nenhuma tolice revolucionária. Susan reconhecia isso com relutância. “Politicamente, Cioran deve ser visto como um conservador”, escreveu. “Ele encara a esperança de revolução radical como algo a ser superado pela mente madura.” Não está claro o quanto Susan conhecia do desenvolvimento de Cioran, uma vez que ele suprimiu seus primeiros livros, escritos em romeno antes de ele se radicar na França em 1937. Eles

só voltariam à luz depois da queda do comunismo, mas revelam uma obsessão juvenil pelo radicalismo que é similar à dela.

Cioran iniciara sua vida política como um extremista de direita: um fascista. Mas o processo subjacente foi o mesmo, como escreveu uma biógrafa sua, e tinha sido comum entre intelectuais do século XX. Não foi muito diferente da trajetória de norte-americanos que Irving Howe havia traçado. O ciclo “começa com a crítica de intelectuais à sociedade moderna, aliada a soluções utópicas, totalitárias. Termina com sua repugnância diante dos excessos da revolução, da guerra, do totalitarismo, e um recolhimento no reino despolitizado da arte e das ideias”.¹⁷ Uma geração mais jovem, Susan se desiludiria numa linha semelhante. Assim como ela, Cioran era um grande convicto da autotransformação. E se ele tinha alguma crença ideológica, consistia na permanência da alta cultura corporificada em seu francês rigorosamente clássico.

Assim como a política, os estilos deles também eram paralelos. Ambos desejavam escapar de origens marginais com um apelo à universalidade. Ambos se tornaram aforistas que aspiravam a um ideal de espírito do século XVIII. Ambos, quando jovens, eram loucamente ambiciosos. Ambos eram insones; e ambos produziram obras que eram tanto mais autobiográficas por serem tão disfarçadas. “Todos os meus livros são confissões mais ou menos veladas”, disse Cioran, numa frase que poderia ser de Sontag. E, numa admissão que descreve perfeitamente a relevância dos ensaios dela para o biógrafo: “A única confissão sincera é a que a pessoa faz indiretamente — falando de outros”.¹⁸

Ambos, em sua juventude, abraçariam políticas radicais. Vindo de “uma nação de ninguéns”, Cioran sonhava com “uma nação reformada que combinasse com sua percepção de si mesmo”.¹⁹ A revolução, para ele, era um sonho de felicidade pessoal; seu fracasso, um fracasso do mesmo.

Depois da Segunda Guerra Mundial, Cioran aceitou o veredicto da história e o papel muito mais modesto que ela conferia a ele. “Pode parecer ultrajante para Cioran defender, como faz com frequência, a resistência à tentação de ser feliz e ao ‘impasse da felicidade’”, escreveu Susan. Mas alguém que cresceu “literalmente nunca ousando esperar a felicidade” sabia exatamente o que ele queria dizer.²⁰

Para alguém fustigado pela consciência, havia outra solução. Se Susan guardava muitas semelhanças com Cioran, no final do ensaio ela sugeria que seu verdadeiro ideal era John Cage. Ela qualifica a obra de Cioran como “um manual de bom gosto do espírito” que talvez possa ajudar “a impedir que a vida de uma pessoa seja convertida num objeto, numa coisa”. Apesar da condescendência na primeira frase, era a meta dela: o oposto da meta de Warhol de se tornar uma máquina. Mas mesmo isso parecia inferior à meta de Cage, cujo pensamento ela qualificava de “não menos radical e espiritualmente ambicioso que o de Cioran”, inclusive porque “se recusa a admitir tais temas”.²¹

Cage era tão indiferente às distinções entre bom e mau gosto quanto ao estilo aforístico da França do século XVIII. O que ele oferecia era uma saída do naufrágio da introspecção, “um mundo em que nunca é preferível fazer outra coisa senão a que fazemos ou estar em outro lugar diferente daquele onde estamos”.²² Essa ideia, derivada do Zen, não envolvia nenhuma renúncia heroica, nenhum projeto vitalício de autodisciplina. “Não é perturbador estar onde se está”, disse ele. “Só é perturbador pensar que se gostaria de estar em outro lugar.”²³ Isso significava a possibilidade de uma felicidade que, para pessoas como ela e Cioran, estava excluída. Mas a implicação — autoaceitação — não era algo que Susan pudesse visualizar. Em vez disso, como para Cioran ou, antes dele, para Freud, o

conhecimento teria que ser um fim em si mesmo. “O alívio, por certo, não é a intenção de Cioran”, escreveu ela. “Seu objetivo é o diagnóstico.” Por trás daquele nada reconfortante “por certo”: sua velha premissa de infelicidade.

Sua fascinação com a possibilidade de retornar a um eu autêntico através da arte é o tema do primeiro ensaio de *A vontade radical*, “A estética do silêncio”. O ensaio mostra toda a força, e também as fraquezas, do estilo aforístico. Sua intenção era apresentar uma nova ideia em cada frase, segundo declarou mais tarde. O resultado é um deslumbrante leque de ideias, numerosas demais para um leitor absorver: ali e em outras partes do livro, a densidade intimida de um jeito que *Contra a interpretação* não fazia. Talvez não pudesse ser diferente. A dificuldade das ideias com que ela estava se digladiando espelhava a dificuldade das ideias com que se digladiava em sua própria vida, inclusive em sua vida criativa.

Eram as dificuldades de fazer arte em seu tempo. A peculiaridade da arte moderna — literatura, pintura, dança, música — era o fato de ter se tornado um “lugar particularmente propício à representação dos dramas formais que assediam a consciência”. A isso Sontag chama de “arte” — em oposição à arte, sem aspas. E “arte”, como na noção de Cioran de “pensar contra si próprio”, é uma maneira de sobrepujar o eu. “A arte se torna a inimiga do artista, pois nega a realização — a transcendência — que ele deseja”, escreve ela. “Portanto, a arte passa a ser considerada como algo que deve ser vencido.”²⁴

Muitos escolheram o silêncio. Rimbaud partiu para a Abissínia; Wittgenstein se tornou um professor de colégio; Duchamp se dedicou ao xadrez. Essa “arte”, dominada apenas para ser descartada em seguida, era um redirecionamento de velhas renúncias, místicas em sua origem: a arte como uma jornada para dentro da cela monástica. “Através dela, o artista

se purifica — de si próprio e, por fim, de sua arte. O artista (se não a própria arte) ainda está envolvido num progresso em direção ao ‘bem’.”²⁵

Isso poderia ser alcançado se livrando do “mal”: a metáfora. “A linguagem”, insistia ela, “é o mais impuro, o mais contaminado, o mais exaurido de todos os materiais de que a arte é feita.” Num período histórico tardio como o que Cioran escreveu e Sontag habitava, os significados, como placas nas artérias, coagulavam as palavras. A linguagem era experimentada “não como algo meramente compartilhado, mas como algo corrompido, curvado sob o peso da acumulação histórica”. No entanto, essa acumulação ainda não oferecia palavras suficientes para um mundo à sombra de Hiroshima e Auschwitz. “Carecemos de palavras, e as temos em excesso”, escreveu ela.

A saída desse enigma era a simples recusa da linguagem, que Sontag identificava como uma marca registrada da arte moderna. “A arte do nosso tempo é ruidosa com apelos ao silêncio.” As telas vazias de Rauschenberg e Rothko e a música silenciosa de John Cage eram tentativas de incorporar à arte valores que até então tinham sido a província da religião.²⁶ Mas uma recusa da linguagem era impossível para um escritor. A exemplo de Kleist e Cioran, Sontag não era uma mística. Ela compreendia o mundo por meio da ferramenta à qual muitos artistas modernos haviam renunciado: o exaurido e impuro veículo da linguagem.

O que a estética do silêncio poderia parecer — ou como poderia *soar* — foi o tema de outra grande obra da época da Guerra do Vietnã. Lançado em 1966, *Persona*, de Ingmar Bergman, capturou, talvez melhor do que qualquer outro filme, os dilemas sufocantes da consciência moderna. Ele mostra duas mulheres, Elisabet, uma atriz, e Alma, sua enfermeira. Elisabet emudeceu por completo, mas seus médicos não sabem dizer por

quê. Seu primeiro sinal de retorno à vida vem quando a televisão mostra um monge vietnamita ateando fogo ao próprio corpo; depois, ela examinará atentamente o famoso retrato de um menino aterrorizado detido no gueto de Varsóvia.

Que palavras poderiam ser apropriadas em face daquelas imagens da crueldade moderna? O silêncio é uma resposta legítima. Mas Bergman revela a atitude de Elisabet como outra forma de crueldade. Sua recusa da linguagem é uma recusa das conexões que talvez tornassem seu tormento — qualquer que ele fosse — menos punitivo. Ela castiga Alma; castiga o marido e o filho. E Bergman, por meio dela, castiga seus espectadores. O silêncio de *Persona* não é o silêncio maroto dos filmes de Andy Warhol. Quase ninguém assistiu ao seu *Empire* inteiro — uma única tomada, de oito horas de duração, do Empire State Building —, e é difícil imaginar que Warhol achasse que alguém assistiria. Em oposição, o silêncio de Bergman é uma provação. O filme “traz uma carga de agonia pessoal quase profanadora”, escreveu Sontag em *A vontade radical*.²⁷

“Bergman recusa o tipo de sinalização clara para separar as fantasias da realidade”, escreveu ela. “A insuficiência das pistas oferecidas por Bergman pode ser tomada como indício de que ele pretende que o filme permaneça parcialmente cifrado.” Os paralelos com os romances dela, em especial com *Morte em questão*, falam por si. O filme está igualmente repleto de metáforas da cegueira, como quando o marido cego de Elisabet acaricia Alma em vez de sua própria esposa. Mas Bergman frustra o tempo todo a “interpretação” mais básica: não podemos ter certeza de que ele seja cego de fato, assim como não temos certeza da real mudez de Elisabet.

Mas uma coisa é certa, escreve Sontag: Elisabet recusou a vida como metáfora. Alma

percebeu que Elisabet quer ser sincera, deixar de desempenhar um papel, parar de mentir; fazer com que o interior e o exterior se harmonizem. E que, tendo rejeitado o suicídio como solução, decidiu ficar muda.²⁸

Persona é a palavra latina para uma máscara de teatro. Etimologicamente, a máscara é a condição da personalidade, e tirar a máscara é despersonalizar, literalmente. Remover a máscara da linguagem e do discurso é uma “solução” quase mais apavorante que o suicídio; um silêncio voluntário obriga a transferência de toda a expressão para os olhos e revela sua esquisitice e seu horror. Os olhos tornam *Persona* potente: os de Alma e de Elisabet, mas especialmente os de Bergman, que obrigam os olhos do espectador, privado de outras pistas, a sondar de modo tão invasivo os rostos de suas personagens.

“Na estética dos filmes tradicionais”, escreveu Sontag, “a câmera procurava permanecer despercebida”. Não mais: a câmera está em toda parte, é uma presença desconfortável, obstinada. Mas ela não chega mais perto da “realidade” que o discurso igualmente imperfeito. “*Persona*”, escreveu Sontag, “demonstra a falta de uma linguagem apropriada, que seja genuinamente plena. Tudo o que resta é uma linguagem de lacunas.”²⁹

Outra forma de transcender a consciência aparece em *A vontade radical*: a pornografia. Ou melhor, “pornografia”: embora seu ensaio sobre o assunto tenha fortalecido a reputação de Susan como representante do que logo seria conhecido como “radical chique”, poucos reconheceriam as obras que ela descreve nesse texto como pornográficas.

Desde o início, ela reconhece essa confusão com termos similares àqueles que empregou no julgamento de Jonas Mekas: “A pornografia é

uma doença a ser diagnosticada e uma ocasião para julgamento”, escreveu. “É uma coisa frente à qual se é contra ou a favor.”³⁰ Ela não estava falando a respeito de suas formas mais vulgares, enfatizou, mas “de um corpo de obras pertencentes à literatura considerada como uma arte”.³¹ A cuidadosa delimitação está hoje datada, como se ela estivesse constrangida por estar se locomovendo naquelas águas. Na verdade, esse cuidado refletia uma mudança típica dos anos 1960. Uma intelectual séria não podia escrever sobre qualquer coisa que quisesse, e um assunto como a pornografia tinha que ser trajado com roupas de domingo: tornado tão respeitavelmente exangue quanto possível.

Susan se interessava havia muito tempo pela pornografia no sentido em que a maioria das pessoas entende a palavra. Aos quinze anos, reconheceu o apelo das passagens obscenas de *Filhos e amantes*, de D. H. Lawrence.

Detecto em mim uma tendência para o pornográfico, uma espécie de prazer silenciado quando leio sobre relações sexuais. É praticamente insignificante quando relacionado com o amor heterossexual, mas experimento um sentimento muito lancinante quando me deparo com passagens como a parte [de *O arco-íris*] que descreve Winifred e Ursula. Nada jamais igualará a intensidade de meu choque quando li o *Poço da solidão* [de autoria de Radclyffe Hall] e desde então releio trechos do livro simplesmente pelo estímulo culpado e no entanto desavergonhado que recebo de tais pensamentos.

Isso não é muito bonito — na verdade, é bem nojento —, mas me sinto obrigada a registrá-lo.³²

Isso não era exatamente uma “tendência para o pornográfico”. Era uma adolescente excitada pela literatura adulta. De qualquer maneira, nenhuma respiração ofegante agitaria as páginas de “A imaginação pornográfica”; a

pornografia que ela discutia tinha tanto a ver com o sexo quanto a ficção científica tem a ver com a astronomia:

A a-histórica paisagem de sonho onde a ação é situada, o tempo peculiarmente congelado em que os atos são desempenhados — esses traços ocorrem com a mesma frequência na ficção científica e na pornografia. Não há nada de conclusivo no fato bem conhecido de que a maioria dos homens e das mulheres não é capaz das proezas sexuais que as pessoas parecem realizar na pornografia; que o tamanho dos órgãos, o número e a duração de orgasmos, a variedade e a factibilidade dos poderes sexuais, bem como o total de energia sexual, tudo isso parece grosseiramente exagerado. Sim, e as naves espaciais e os planetas fervilhantes descritos na ficção científica tampouco existem.³³

Tratava-se da pornografia como discurso literário. Como tal — a exemplo de boa parte da arte que interessava a ela —, era uma estetização da “vida real”: uma tentativa de dizer o inefável, de expressar a vontade radical. Seus estudos de casos eram romances franceses como a *História do olho*, de Georges Bataille, e *A história de O.*, de Anne Desclos, cujas raízes estavam nos escritos setecentistas de Sade, mas cujo interesse era fundamentalmente moderno: Sade era “um dos santos padroeiros do movimento surrealista”.³⁴

Nenhum desses livros era sobre sexo. Eram sobre dominação e submissão, sobre purificação por meio da degradação e da libertinagem. E eram sobre a *representação* do sexo, metáforas do sexo. Pelo fato de haver tantas representações do sexo como de tudo mais, aquelas que Susan escolheu são instrutivas, histórias de uma capitulação tão abjeta da vontade que se torna uma espécie de disciplina religiosa ou monasticismo. Isso colocava aquelas obras num contexto diferente: “O uso de obsessões

sexuais como tema literário cuja validade pouquíssimas pessoas contestariam: as obsessões religiosas”.³⁵

Seja feita a vossa vontade, não a minha: “A religião é provavelmente, depois do sexo, o segundo recurso mais antigo de que os seres humanos dispõem para um total arrebatamento”, observou Susan. “No entanto, em meio às multidões de devotos, o número dos que se aventuraram muito longe nesse estado de consciência deve ser bem pequeno também.”³⁶ Bataille e Desclos se aventuraram, e por isso se tornaram figuras modernas paradigmáticas: “Uma das tarefas que a arte assumiu é a de efetuar incursões e conquistar posições nas fronteiras da consciência (em geral muito perigosas para o artista como pessoa) e voltar para contar o que viu lá”.³⁷ Os personagens de Bataille e de Desclos não retornam, nem querem fazê-lo: “A personagem O. não somente passa a ser idêntica a sua disponibilidade sexual, como deseja atingir a perfeição de se transformar num objeto”.³⁸

Esse desejo conecta a peregrina sexual a uma linhagem na arte moderna. Se alguns artistas se esforçavam “para impedir que a vida pessoal se tornasse um objeto, uma coisa”, muitos outros compartilhavam o objetivo de Warhol de se tornar uma máquina: ambas as motivações, por mais opostas que fossem na aparência, eram essencialmente místicas. O desejo de escapar do eu, e mesmo de suas “personas”, por meio de alguma negação extrema pode levar à aniquilação física, fazendo muitos dos personagens descritos naquelas obras assemelhados a Simone Weils ou Antonin Artauds da sexualidade. Como em Sade, eles vão mesmo muito longe: o livro de Bataille atinge o clímax, se essa é a palavra, com um olho arrancado sendo enfiado numa vagina.

As leituras de Sontag vão a seus próprios extremos, chegando a declarações gerais sobre sexualidade que são muito mais convincentes

como declarações sobre a sexualidade *dela*. O que ela vê na sexualidade é a dinâmica senhor-escravo, e nesse tipo de pornografia um reflexo do seu “Projeto: destruir a vontade”.

A sexualidade humana é, à parte as repressões cristãs, um fenômeno altamente problemático e pertence, ao menos potencialmente, mais às experiências humanas extremas do que às comuns. Por mais domesticada que possa estar, a sexualidade permanece como uma das forças demoníacas na consciência humana [...] fazer amor assemelha-se com certeza a ter um ataque epilético, pelo menos na mesma medida, se não mais, do que com comer uma refeição ou conversar com uma pessoa.³⁹

É possível estar plenamente de acordo sem achar *A história de O.* representativa da sexualidade tal como ocorre na maioria das vidas, mesmo naquelas em que ela é inequivocamente demoníaca. O que Sontag admira em Desclos — que escreveu sob o pseudônimo de Pauline Réage e só revelaria sua autoria em 1994 — é que ela “pressupõe integralmente essa visão negra e complexa da sexualidade, tão afastada da concepção esperançosa patrocinada pelo freudismo americano e pela cultura liberal”.⁴⁰

A visão da própria Sontag emerge de seu ceticismo em face da metáfora e das imagens. “O que a pornografia tem realmente a ver não é com o sexo, mas com a morte”, escreve ela. Isso parece questionável: a pornografia, pelo menos para a maioria das pessoas, tem a ver realmente com sexo. Mas a etimologia relaciona a pornografia com os temas mais amplos da obra de Sontag. Em grego, *pornografia* quer dizer um “retrato de prostitutas”. E não são as prostitutas, mas o retrato delas que relaciona a pornografia com a morte. Retratos — imagens — mostram vidas rumo ao

seu fim. “As fotografias”, escreveu Susan, “afirmam a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a sua própria destruição”.⁴¹ É esse o páthos da imagem. Pode haver meios de fugir da consciência. Mas não há como fugir do tempo.

19. Xu-Dan Xôn-Tač

Em 1968, uma nova expressão entrou no léxico da língua inglesa: “*credibility gap*” [fosso de credibilidade]. Referia-se à distância que Platão descrevera entre linguagem e realidade, e mostrava que tal distância, mais do que uma mera abstração intelectual, era uma questão de vida ou morte.

Em termos práticos, o “fosso de credibilidade” significava o descompasso entre a retórica otimista do governo Johnson e um rio de sangue. “Não vamos mandar rapazes americanos a 9 mil ou 10 mil milhas de distância de casa para fazer o que rapazes asiáticos deveriam estar fazendo por conta própria”, dissera Johnson na campanha de 1964.¹ O descompasso cresceu quando 50 mil soldados viraram 549 mil, especialmente porque as fotos revelavam algo que nenhuma propaganda de massa podia amenizar: monges ateando fogo em si mesmos, uma menina nua fugindo aterrorizada de uma aldeia bombardeada com napalm, um civil morto com um tiro na cabeça no meio da rua, soldados americanos com os membros decepados.

A extensão da mentira atingiu uma proporção tão grande que chegou muito perto de romper o contrato social da nação. Por maiores que tivessem sido as realizações iniciais de Johnson, elas caíram por terra quase imediatamente com a desconfiança na autoridade corrompida que ela passou a simbolizar. Ele assinou a Lei dos Direitos de Voto em 6 de agosto de 1965. Em 11 de agosto, como reação à brutalidade policial, distúrbios irromperam no distrito Watts de Los Angeles. Aqueles seis dias de tumulto foram seguidos, nos próximos anos, por agitações de massa numa cidade atrás da outra — Newark, Chicago, Detroit, Nova York, Baltimore. Em Washington, em 1968, pela primeira vez na história, soldados ostentando metralhadoras postavam-se nos degraus do Capitólio.

Eles tinham sido convocados em 5 de abril. Seis dias antes, o presidente Johnson espantou a nação com seu anúncio de que não tentaria a reeleição. Em 4 de abril, Martin Luther King foi assassinado em Memphis, e mais de cem cidades arderam. Em 6 de junho, na noite em que venceu as primárias da Califórnia, Robert Kennedy foi assassinado em Los Angeles.

Os primeiros anos da década de 1960, com sua esperança de renovação geracional, reinvenção pessoal e fuga das convenções obsoletas, tinham acabado, e a escuridão se infiltrava por toda parte. Em “Viagem a Hanói”, um registro da excursão de Susan ao Vietnã do Norte, tais esperanças não estão inteiramente mortas, e o artigo ilustra uma tentativa, bastante comum na época, de salvar do desastre um pouco do idealismo que estava impulsionando revoltas no mundo todo, do México a Praga e às barricadas parisienses. Susan visitou Hanói em maio de 1968, entre os assassinatos de King e Kennedy. O caos daquelas semanas assombra cada página do artigo e faz dele um espelho sinistro daqueles tempos.

Seu ativismo lhe rendera um convite do governo norte-vietnamita. Ela viajou ao Laos e de lá entrou num país que sofrera anos de bombardeio, no qual a vida tinha sido reduzida às necessidades mais básicas. Ela se deparou imediatamente com o problema de como ver um lugar que até então ela só conhecia por meio de palavras e imagens. “Como qualquer pessoa preocupada com o Vietnã nos últimos anos, eu já conhecia bastante coisa”, escreveu ela. Mas logo se deu conta de que não sabia coisa alguma, e os primeiros dias foram “profundamente desalentadores”.²

Repetidas vezes ela confessou seu espanto e frustração. Percebeu como eram inadequadas as palavras e as fotos, compreendeu como era difícil ver o Vietnã descolado da ideologia que crescera à sua volta. Ela tentava conciliar o país que trazia na cabeça com aquele que estava diante dos seus olhos: “O problema era que o Vietnã tornara-se a tal ponto um fato de minha consciência como americana que eu estava tendo enorme dificuldade para tirá-lo da minha cabeça”.³ Foi, ela diria mais tarde, “a primeira vez na vida em que escrevi sobre mim mesma”. Isso não era totalmente verdade; ela sempre escrevera sobre si mesma quando se escondia por trás de uma persona. “Não posso querer ter o tipo de influência que têm Norman Mailer e Paul Goodman, porque não consigo me imaginar escrevendo em termos pessoais como eles fazem. Não tenho um temperamento capaz de usar o tipo de experiência imediata, em primeira pessoa, que Mailer usa em seus ensaios, mas é exatamente isso que os torna tão eficazes”, disse ela no ano em que foi ao Vietnã.⁴ Ela teve que sair de trás da máscara. “Não quero escrever sobre mim mesma”, pensava. “Quero escrever sobre *eles*. Mas quando me dei conta de que a melhor maneira de *eu* poder escrever sobre eles *era* incluir a mim mesma, então foi como um sacrifício.”⁵

Hippolyte havia confessado seu interesse em revoluções, sua convicção de que as revoluções eram “mudanças não de governo ou do pessoal das instituições públicas, mas revoluções no sentir e no ver”. O Vietnã era ambas as coisas. Era, antes de tudo, a revolta sangrenta que Che Guevara previra ao exortar os radicais a criar “dois, três, muitos Vietnãs”. E era um compromisso individual com a consciência radical. “Seria bom que cada um de nós construísse um Vietnã dentro de si”, disse Jean-Luc Godard. Susan citou a frase em tom de

aprovação.⁶ Mas em Hanói ela descobriu que conciliar esses diferentes Vietnãs — o país real e a imagem instilada por meio da linguagem e de fotos — era mais difícil do que esperava.

Repetidas vezes, em seus primeiros dias ali, ela enfatizou o quanto não conseguia ver, o quanto não conseguia entender. “Tento descobrir as diferenças entre cada um deles, no entanto não sou capaz”, disse ela sobre seus anfitriões, “e me pergunto se veem o que há de diferente ou especial em mim”. Ela fazia o possível para aceitar ser “reduzida à condição de uma criança: planejada, conduzida a passeio, a ouvir explicações, cumulada de atenções e de mimos, mantida sob uma vigilância afável”. Era uma forma de rendição da consciência, como aquelas que ela discutira em seus ensaios sobre pornografia, sobre *Persona* e a estética do silêncio, mas não era fácil de aceitar: “O difícil nisso tudo vem do fato de que o roteiro é totalmente escrito por eles, que também dirigem a peça. Embora seja assim que tenha que ser”.⁷

Como de costume, a linguagem não ajudava nem um pouco. “O que torna especialmente árduo ver as pessoas como indivíduos é que todos aqui parecem falar no mesmo estilo e ter as mesmas coisas a dizer”, escreveu ela.⁸ Os vietnamitas falavam numa língua que ela sentia que a reduzia à situação de uma criança: com efeito, a reduzia a ser Sue Rosenblatt, repórter novata do *Cactus Press* de Tucson. “Os líderes fascistas executados eram nossos inimigos”, ela escreveu quando tinha doze anos. “Mas o povo italiano não o é.” No Vietnã, ela ouviu clichês que deixara para trás havia muito tempo. “Sabemos que o povo americano é nosso amigo”, diziam a ela. “Somente o governo atual do país é nosso inimigo.”⁹

Pode-se sorrir diante da linguagem infantil. Sontag fez isso, desconfortavelmente: “A raiz de minha má-fé: que eu anseio pelo mundo tridimensional, complexo e ‘adulto’ em que vivo nos Estados Unidos [...] [mesmo] neste mundo bidimensional de conto de fadas ético que estou visitando”.¹⁰ Mas uma escritora que amava a complexidade achava que algumas coisas eram perfeitamente simples: “Pelo menos uma vez, eu acho, a realidade política e moral é tão simples como a retórica comunista a apresentaria. Os franceses *foram* de fato ‘os colonialistas franceses’; os americanos *são* ‘agressores imperialistas’; o regime de Thieu e Ky *é* um ‘governo fantoche’”.¹¹ Aqui, pelo menos, o fosso de credibilidade foi superado.

A linguagem simples a confortava. Mas ela sabia também que a rendição da inteligência e da personalidade que isso requeria não era um meio de sair da sua própria consciência. Adotar a visão vietnamita significaria abrir mão “do que há de diferente ou especial em mim”. Significava a perda do eu que ela sempre temera. (“Não vou deixar que ‘eles’ tirem isso de mim. Não serei aniquilada.”) Ainda assim, ela tentava imaginar um lado positivo em tal perda.

Evidentemente, eu *poderia* viver no Vietnã, ou numa sociedade ética como esta —, mas não sem perder uma boa parte de mim. Embora eu acredite que a incorporação a tal tipo de

sociedade vai melhorar em muito a vida da maioria das pessoas do mundo (e, portanto, defenda o advento dessas sociedades), imagino que, de várias maneiras, empobrecerá a minha.¹²

Era por isso que Cioran rejeitava elucubrações sobre um retorno a uma consciência menos complexa como algo nem desejável nem tampouco possível. Não havia meio de voltar nem de reescrever a história, e o desejo de Susan de enquadrar esse círculo, de continuar sendo ela própria e ao mesmo tempo abraçar alguma alternativa que talvez pudesse ser mais simples, deu-lhe a sensação de estar aprisionada na história — nas estruturas sociais, econômicas e políticas que a produziram — e aprisionada em si mesma.

“É um eu muito complexo que um americano traz a Hanói.”¹³ Por mais que pudesse admirar os camponeses revolucionários vietnamitas, Susan Sontag jamais poderia se tornar uma camponesa revolucionária vietnamita. Isso fazia dela uma fraude? “Meu impulso é seguir a antiga e severa norma: se você não pode colocar sua vida onde sua cabeça (seu coração) está, então o que você pensa (sente) é uma fraude.”¹⁴ Esse desejo paradoxal — de ser autêntico sendo alguma coisa diferente do que ela era — a levaria ao grande embuste: em termos da cultura vietnamita, em termos da dela própria.

A primeira parte de “Viagem a Hanói” está repleta de admissões, cândidas e concisas, de cegueira: “Anseio pela vitória deles. Porém não entendo sua revolução”.¹⁵ A língua, a rigidez, o controle firme (“que me torna incapaz de acreditar que eu esteja vendo uma amostragem genuína daquilo que é este país”¹⁶), transformavam o Vietnã no tipo de “paisagem a-histórica de sonho” em que ela situara a pornografia. O Vietnã era “o alvo do que há de mais medonho na América: o princípio de ‘vontade’, o gosto farisaico pela violência”.¹⁷ Mas o mesmo princípio de vontade — o desejo de ser diferente — a levava, de repente, a submeter-se a sua fantasia americana da ética e do heroísmo vietnamitas.

Ao decidir acreditar em tudo o que lhe diziam, ela podia fazer o fosso de credibilidade desaparecer. Ao substituir seus próprios olhos pelos de seus anfitriões, sua linguagem cética poderia ser substituída pelo que soa como transcrição de um panfleto governamental: “O país carece dolorosamente [...] de ferramentas básicas, como tornos mecânicos e furadeiras pneumáticas e instrumentos de solda”, declara ela.¹⁸ “Os vietnamitas pensam muito sobre o futuro”, escreve. Eles “acreditam genuinamente que a vida é simples. Também creem, por mais incrível que possa parecer dada a situação presente, que a vida é plena de alegria”. Além disso, eles “amam e admiram genuinamente seus líderes; e, o que é ainda mais inconcebível para nós, o governo ama o povo”.¹⁹

Talvez tudo isso seja verdade. Mas essas asserções são sustentadas por pouco mais do que a palavra “genuinamente”. Nenhum fato é arrolado para apoiá-las; nenhuma voz vietnamita é ouvida. As declarações são sustentadas apenas pela crença do leitor na autenticidade da experiência de Sontag. Mas a brilhante autora de *Contra a interpretação* — a crítica perspicaz que escreveu as primeiras páginas do ensaio — tinha saído da sala, passando o microfone para uma pessoa disposta a fazer vista grossa até mesmo aos fatos mais bem documentados sobre o Vietnã: o tratamento dado aos prisioneiros americanos, por exemplo. Sontag visita o bem cuidado túmulo de um soldado americano e escreve que “os norte-vietnamitas cuidam genuinamente do bem-estar das centenas de pilotos americanos capturados”.

Isso não estava muito longe da esquerda hegemônica. Na era do “fosso de credibilidade”, quando o governo americano insistia repetidamente em fatos alternativos, muitos não se fiavam naqueles relatos. Mas o hotel dela, um grande bloco francês conhecido como Thống Nhất (Reunificação), ficava a cinco quadras de uma hospedaria mais famosa, a Prisão Hỏa Lò, conhecida como “Hanói Hilton”. Ali, americanos capturados, muitos dos quais eram recrutas azarados, passavam fome e apanhavam, agrilhoados a lajes de cimento ou pendurados em ganchos de açougue. Susan ignorava a possibilidade da existência deles, recusando-se a encarar até mesmo as alegações mais bizarras de outro governo com o mesmo ceticismo com que encarava as do seu.

Ela anotou em seus diários que Harriet a acusava de não ser “muito atenta a outras pessoas, ao que elas estão pensando e sentindo, embora eu esteja segura de ter a capacidade de ser empática e intuitiva”. Mais de uma década depois, em “Viagem a Hanói”, ela mencionou “meus talentos empáticos”. De volta a Nova York, estava usando um anel de alumínio feito da fuselagem de um avião americano abatido.

Depois que “Viagem a Hanói” foi publicado, a imprensa norte-vietnamita escreveu sobre “a escritora americana Xu-Dan Xôn-Tắc”. “Viver segundo o modo de vida vietnamita, de acordo com os americanos, seria uma perda para a alma!”, exclamou um jornalista.

Evidentemente, na nossa perspectiva, as coisas que Sontag teme que possam ser “perdidas” não devem ser lamentadas, nem são coisas que fazem a alma se sentir preenchida. Ela ainda não é capaz de compreender o que enriquece a nossa alma. No entanto, somos capazes de compreender e avaliar a cultura americana.²⁰

Isso com certeza é falso: é bastante comum que não americanos pensem que a familiaridade com os produtos mais exportáveis dos Estados Unidos equivale a uma compreensão da cultura americana. Mas a própria Susan tinha dificuldade em criar uma visão mais bem delimitada de

seu país. No final do artigo, ela demandava uma nova ideia de patriotismo americano para substituir a crueldade e o chauvinismo que geralmente acompanhavam a palavra. Em Londres, em 1967, ela disse que

viver nos Estados Unidos dói muito. É como ter uma úlcera o tempo todo. O atual governo é um desastre mundial, e isso principalmente porque há tão pouca gente pensante no governo. Eu me sinto constrangida por ser americana [...]. O triste é que há uma geração minoritária nas universidades que é a mais talentosa, a mais humana que a América já conheceu. Não lhes resta outra escolha senão ficar de fora. Quando vou ao exterior, é minha maneira de ficar de fora. Mas sou americana, e quando estou na América me envolvo automaticamente com o protesto — qualquer que seja o bem que isso possa causar.²¹

Esse é um reflexo razoável do sentimento que muitos norte-americanos experimentavam enquanto a Guerra do Vietnã se arrastava. Mas sua indignação a levou a um antiamericanismo cada vez mais extremo. Ela se admirava de como os vietnamitas podiam combater os Estados Unidos com tanto autossacrifício enquanto liam Whitman e Poe. Em “O que está acontecendo na América” ela parece desejar a destruição da nação como um todo: “Os americanos sabem que suas costas estão contra a parede: ‘eles’ querem tirar isso de ‘nós’. Na minha opinião, a América merece que isso aconteça”.²²

Abraçar o comunismo — ao menos em sua variante vietnamita — era abraçar uma política romântica indisponível em casa. “Era uma cegueira proposital”, diz Robert Silvers. “Susan se deixando arrebatar, Susan querendo acreditar.”²³ Mais tarde, ela se sentiria constrangida com esse artigo.²⁴ “Até ela, em retrospecto, teria estremecido diante de certas afirmações que fez em suas visitas a Hanói durante os bombardeios dos Estados Unidos”, de acordo com David. Mas “os horrores da guerra que a levaram a uma posição extremada foram tudo, menos frutos de sua imaginação. Ela pode ter sido pouco sensata, mas a guerra foi realmente a monstruosidade indescritível que ela julgava ser, na época”.²⁵

Antes e depois da viagem a Hanói, seu duplo papel como jovem escritora emergente e ativista a levou a um reino mais pacífico. Em abril de 1968, um adido cultural da embaixada sueca convidou-a para ir a Estocolmo fazer um filme.

O convite inesperado era uma demonstração de sua reputação florescente. Espantou seus amigos, que a viam conquistar um triunfo atrás do outro. Mas a impressão de bem-aventurança que outras pessoas viam não era compartilhada por ela. Na intimidade, ela era ainda a “soldada não amada” que estava “lutando para sobreviver, lutando para ser honesta, justa, honrada”, e que ainda temia, como sempre em momentos de aparente sucesso, estar

aquém do que devia. Em toda a sua obra do final dos anos 1960, era palpável uma depressão que continha algo além do que o terror que pairava sobre tanta gente na era do Vietnã.

Ainda assim, a superfície era deslumbrante. Ela parou na Suécia a caminho de Hanói, e voltou para lá para ficar três meses na capital de um país que havia passado boa parte da sua história na pobreza e na obscuridade. Agora, assim como o Vietnã, era famoso. “Alguns países são mais famosos que outros”, escreveu Susan. “E leis similares de celebridade — as ilusões de óptica da moda; as oscilações cruéis de admiração, inveja e hostilidade — valem tanto para os países como para as pessoas.”²⁶

A fama da Suécia vinha de um dos mais ousados experimentos políticos do mundo. Seu sistema social-democrata era um socialismo não comunista concebido para obstar o comunismo eliminando as injustiças em que a revolução vicejava. Para mostrar que sociedades capitalistas podiam ser tão benevolentes com os trabalhadores quanto as comunistas, os social-democratas suecos criaram programas que se tornaram célebres por sua generosidade. Por meio de uma combinação de altos impostos e pródigos gastos sociais, a Suécia se tornou um exemplo inspirador, talvez o mais importante, para a esquerda democrática no mundo todo.

Seu modelo político fazia com que a Suécia desejasse desempenhar um papel na cultura também. Bergman mostrava que aquele país outrora marginal podia produzir um cinema artisticamente avançado, embora os filmes suecos fossem mais conhecidos por outra coisa. Em 1951, em *Última felicidade*, apareciam os seios da atriz Ulla Jacobsson. Era a primeira vez que isso acontecia num filme comercial, e causou um frisson internacional; a atitude descontraída da Suécia em relação à nudez acabaria dando ensejo a uma lucrativa indústria pornográfica.

Como parte de sua diplomacia cultural, a Suécia se empenhava em internacionalizar seu cinema, financiando vários filmes de Godard e convidando diretores estrangeiros, entre eles Agnès Varda e Peter Watkins, para fazer filmes no país. Susan Sontag parecia uma boa escolha: *Contra a interpretação* tinha saído na Suécia em 1967, e seu ensaio sobre Bergman foi influente até na terra natal dele.

E assim ela aportou no quarto 404 do Hotel Diplomat, na elegante avenida Strandvägen, à beira do canal. Ali ela escreveu “Viagem a Hanói” e um roteiro de cinema, *Duet for Cannibals*. “Todos encaramos aquilo como uma aventura”, disse Agneta Ekmanner, uma jovem atriz que apareceria em *Duet for Cannibals*. Agneta e seus amigos ansiavam por “uma aventura muito empolgante que era trabalhar com Susan Sontag, sobre quem já havíamos lido. Todos éramos jovens e estúpidos — mas muito inteligentes”.²⁷

“Estávamos habituados a trabalhar com diretores muito estranhos, com autores muito estranhos”, diz Bo Jonsson, chefe adjunto de produção na Sandrews, a empresa produtora.

“Portanto, tivemos uma postura bastante liberal quando ela chegou aqui.” Estavam cientes de que corriam um risco: “A França tinha uma centena de diretores estreantes”, diz Jonsson, mas apenas três seguiram uma carreira plena. E a Suécia não dispunha de roteiristas profissionais: “Quase todos os diretores escreviam seus próprios roteiros”. Susan teve um orçamento generoso. “Eles gostavam da Suécia porque estavam absolutamente livres para fazer o que quisessem. Como produtor, eu nunca disse: você tem que fazer assim. Esse tipo de diálogo não existia.”²⁸

A Suécia social-democrata era o que as pessoas tinham em mente quando diziam “liberal”, em oposição a “radical”. Mas, como tantos bastiões desse liberalismo, a Suécia se radicalizara. A oposição sueca à Guerra do Vietnã, incluindo sua disposição em receber de braços abertos desertores das Forças Armadas americanas, levou as relações com o governo Johnson a um nível tão baixo que o embaixador dos Estados Unidos foi chamado de volta em março de 1968. Esse foi um passo extremamente raro em face de um país amigável da Europa Ocidental; e por quase dois anos, até o governo Nixon, nenhum embaixador voltaria à Suécia.

“O Vietnã era a maior questão sueca”, diz Peter Hald, que trabalhou com Susan. Uma parte do interesse sueco nela era o interesse dela própria no Vietnã. “A Suécia inteira estava interessada no Vietnã.”²⁹ Assim, se a estival Estocolmo, com seus pináculos antigos e suas ilhas floridas, parecia estar muito distante das aldeias vietnamitas bombardeadas com napalm, na verdade não estava. A cidade estava repleta de americanos fugindo do alistamento: para eles, a Suécia era o destino mais popular depois do Canadá.

Eles não tinham “para onde ir, onde viver”, diz Gösta Ekman, que havia sido assistente de Ingmar Bergman no Dramaten, o mais prestigioso teatro da Suécia. “Então dizíamos: sejam bem-vindos. E Susan ouviu falar sobre isso, os desertores morando em nossa casa, e a intenção, quando ela veio para a Suécia, era fazer um filme sobre desertores.”³⁰

Num roteiro inicial que ainda sobrevive, podemos ler: “Trata da situação de um desertor americano, Tom Moss, que veio para Estocolmo”. Seu filme incluiria material documental. Então, depois de trinta minutos, “sua vida se torna mais onírica”. Algumas dessas cenas poderiam ter saído de *O benfeitor* ou de *Morte em questão*: “Uma festa em que Tom, Lars e Ingrid estão presentes: Tom fica tão perturbado que termina enfaixando boa parte do corpo, incluindo o rosto”.³¹

Esse casamento da política real com um estranho mundo de sonho tentava ilustrar o sentido da arte moderna que Susan definira anteriormente: “Sua descoberta, por trás da lógica da vida cotidiana, da alógica dos sonhos”. Mas ela descobriu que outro filme sobre desertores estava sendo feito; sendo assim, elaborou um script diferente, que desconcertou todos os envolvidos.

“Eu disse: não estou entendendo. Sobre o que é?”, diz Ekman. “E estávamos todos assim.” Mas Göran Lindgren, o chefe da Sandrews, a empresa produtora, disse: “Ela é muito famosa. Confio nela”.³²

“Eu nunca, jamais, ouvi tantas coisas inteligentes sobre cinema”, diz Agneta Ekmanner. A cinefilia de Susan, herdada de Mildred — “minha mãe, *fã-fatale* do cinema”³³ — era também uma característica dos anos 1960. “De modo curioso, era isso que estava movendo a cultura naquele momento, o amor ao cinema”, diz Phillip Lopate, comentando os anos em que conheceu Sontag na Columbia.³⁴ Era, como escreveu Susan perto do final da vida, “a época de exaltada frequência aos cinemas, com os cinéfilos em horário integral sempre na esperança de encontrar uma poltrona o mais perto possível da tela grande, de preferência no centro da terceira fileira”. Era a ida ao cinema como formação, como *Weltanschauung*:

O cinema tinha apóstolos (era como uma religião). O cinema era uma cruzada. O cinema era uma visão de mundo. Os amantes da poesia ou da ópera ou da dança não acham que só existe poesia, ópera ou dança. [...]

Era com uma visita semanal ao cinema que as pessoas aprendiam (ou tentavam aprender) como caminhar com elegância, fumar, beijar, brigar, se entristecer. Os filmes nos davam dicas sobre como ser atraente, por exemplo... parece bacana usar capa de chuva mesmo quando não está chovendo.

O cinema proporcionava também uma fuga da consciência: “As pessoas queriam ser sequestradas pelo filme”, escreveu ela. “Para sermos sequestrados, temos de estar num cinema, sentados no escuro entre anônimos desconhecidos.” E se essa configuração tinha um componente erótico, Sontag não iria negá-lo: “Nenhum lamento fúnebre fará ressuscitar os extintos rituais — eróticos, devaneantes — da sala escura”.³⁵

No final dos anos 1960, talvez o mais admirado criador do cinema de vanguarda era Jean-Luc Godard, a quem Sontag dedicou um ensaio em *Contra a interpretação* e depois outro em fevereiro de 1968. Apenas três anos mais velho que Susan, Godard era um fenômeno, “gerando um filme a cada poucos meses”: no final de 1968, quando estava com 38 anos, já havia feito dezoito filmes. Apesar de seu anseio de destruir a vontade, ela também admirava tais criadores nietzschianos: “Os grandes heróis culturais de nosso tempo têm partilhado duas qualidades”, escreveu ela. “Todos têm sido ascéticos de alguma forma exemplar, além de grandes destruidores.”³⁶ A “cela monástica”, a estética do silêncio, podiam coexistir com essa espécie de heroísmo.

Havia algo mais em Godard que interessava a ela e fazia dele um modelo para o trabalho que ela estava tentando fazer. “Sou tão crítico agora como na época dos *Cahiers du Cinéma*”, afirmou ele, e ela citou a declaração. “A única diferença é que, em vez de escrever crítica, eu agora a filmo.”³⁷ Ele descobrira “um novo veio de lirismo e páthos para o cinema: na cultura livresca, na paixão cultural genuína, na imaturidade intelectual, na miséria de alguém que se enforca em seus próprios pensamentos”.³⁸ E ele mostrava como um crítico podia se tornar um artista:

Godard elaborou um cinema amplamente antipoético, que tem um de seus principais modelos literários no ensaio em prosa. Godard chegou mesmo a dizer: “Considero-me um escritor de ensaios. Escrevo ensaios em forma de romances, ou romances em forma de ensaios”.³⁹

Embora muitos tentassem, os filmes desconcertantes de Godard, com sua sensibilidade interpretativa, crítica, eram difíceis de ser emulados. Sontag estava imersa no cinema e na crítica de cinema. Fizera parte do júri do Festival de Cinema de Veneza de 1967 e do comitê de seleção do Festival de Cinema de Nova York. Seu conhecimento de cinéfila não ficava atrás do de ninguém, mas quando se tratou de fazer *Duet for Cannibals*, ela pareceu ter êxito apenas no desconcerto.

Ekman encarna Tomas, secretário de um excêntrico porém carismático revolucionário, Bauer, no exílio sueco. Agneta Ekmanner representa Ingrid, sua esposa, que vê nervosa Tomas cair cada vez mais sob o encanto de Bauer. Bauer — baseado em Jacob Taubes, a exemplo do Professor Bulgaroux de *O benfeitor* — é casado com uma italiana chamada Francesca. Essa personagem é outra encarnação de Frau Anders, a mulher-desprovida-de-vontade: “Ela não quer ser tocada”, diz seu marido. “É melhor não dar atenção a ela.”⁴⁰ Bauer está sofrendo de alguma doença, o que adensa a atmosfera de desconfiança, espionagem e mistérios aterrorizantes.

“Nada de enredo, mas sim incidentes”: as instruções de Warhol a seu colaborador Ronald Tavel oferecem um lema para esse filme também.⁴¹ Acontecem incidentes. Francesca se tranca no carro, por exemplo, e então borrija o lado de dentro do para-brisa com creme de barbear. Ela envolve com gaze a cabeça de Tomas. Há gestos surrealistas, como quando Tomas está ouvindo uma gravação da voz de Bauer e a voz começa de súbito a falar diretamente a ele. Ingrid aparece na casa de Bauer, sucumbe ao seu encanto, transa com ele no sofá e então se torna, como Francesca, uma serviçal submissa, outra mulher desprovida de vontade. Francesca alimenta Ingrid com a comida de seu próprio prato; Ingrid e Francesca flertam uma com a outra; Francesca morre; Bauer comete suicídio; nenhum deles está morto de verdade. Assim

como Tomas vendado é mais um exemplo do tema da visão e da cegueira, obsessão de Susan, o retorno de Bauer é mais um exemplo do seu “tema obsessivo da falsa morte”.

O filme é muito mais interessante de interpretar ou analisar do que de assistir. O espectador só pode se identificar com o atordoamento dos atores. “Ficávamos perguntando uns aos outros, pelo canto da boca: ‘O que significa isso?’”, contou Gösta Ekman.⁴² No início, diz Agneta, “achamos aquilo muito excitante. Que aquele filme podia ser uma coisa muito nova. Mas não tínhamos como avaliar. Porque o script não dizia muita coisa”. Susan tinha dificuldade em explicar suas intenções. “Não creio que ela tivesse muita sensibilidade com os atores”, diz Jonsson. Depois de tentar em vão extrair explicações dela, eles deram de ombros e seguiram fazendo seu trabalho. “Qual era o sentido daquilo tudo [...]. Acho que nenhum de nós entendeu de verdade”, diz Peter Hald.

Susan estava isolada. Os atores se conheciam e tinham trabalhado juntos. Ela, por sua vez, não tinha experiência com direção nem atuação, e nenhum conhecimento da língua em que estava dirigindo. Como no Vietnã, onde ela estava consciente de que sua ignorância do vietnamita a tornava dependente da interpretação de outros, na Suécia ela se viu na situação singular de dirigir numa língua que não entendia.

As dificuldades de Susan em abordar o mundo real da política — em oposição ao mundo teórico ou estetizado da ideologia — vêm à tona em “Uma carta da Suécia”, publicada na revista *Ramparts* em 1969. Junto com *Morte em questão*, “Viagem a Hanói” e *Duet for Cannibals*, ela indica a frustração à espreita sob uma superfície frenética. Susan estava tentando encontrar a paixão que fizera *Contra a interpretação* ressoar com a excitação da descoberta. Mesmo os melhores ensaios de *A vontade radical* parecem verborrágicos, opacos; mais difíceis do que desafiadores, desencorajadores tanto para o leitor como, pode-se perceber, para a autora. Em sua ficção, nas reportagens e filmes — formas que não eram sua linguagem nativa —, as dificuldades se tornam ainda mais evidentes.

“Carta da Suécia” revela a fonte da confusão de Susan e de suas dificuldades. É complicado localizar exatamente suas objeções à Suécia. Ler nas entrelinhas é encontrar um modelo de uma sociedade humana, e Susan não está cega a suas qualidades positivas. Ela louva sua generosidade extraordinária em relação aos artistas, inclusive a ela. Ela observa que o país tem a mais alta renda per capita do mundo. Ela descreve seu igualitarismo: “O país é, por exemplo, desprovido de serviços”.⁴³ Ela admira a ausência de corrupção. “O padrão de honestidade entre pessoas em situações de trabalho dificilmente poderia ser mais elevado”, escreve.⁴⁴ Quanto à situação das mulheres: “Não sou capaz de expressar como é a sensação de alívio e libertação de estar numa cidade onde uma mulher desacompanhada pode caminhar por

aí a qualquer hora do dia e da noite, e mal ser olhada, muito menos abordada ou seguida por homens”.⁴⁵ Os suecos, além do mais, eram “espetacularmente bonitos” e de “excepcional saúde física” — embora ela criticasse “uma discrepância entre a beleza do rosto e o corpo não liberado”.⁴⁶ Eles não eram obcecados pelo sexo: não havia “estigma algum ligado ao fato de ser bastardo”. E “se você quisesse um vibrador, podia comprar um na sex shop mais próxima”.⁴⁷

Mas isso tudo é entremeado de queixas que parecem quase turísticas. Os suecos, como todos os povos nórdicos, bebem. A Suécia é fria. Os invernos são longos e a escuridão, deprimente. “Os suecos simplesmente acham difícil aceitar a generosidade e praticá-la”, escreve ela, esquecendo os 180 mil dólares que acabava de receber para fazer um filme. E “estar com as pessoas dá a sensação de trabalhar para eles”. Talvez tudo isso seja verdade, mas essas afirmações são oferecidas exatamente como afirmações, sem muitas evidências que as justifiquem. Como em seu ensaio sobre o Vietnã do Norte, nunca ficamos sabendo o que os próprios suecos pensam. Será que ficariam surpresos ao ouvir que têm “uma tendência relativamente fraca para a diferenciação enquanto indivíduos”, por exemplo?⁴⁸ O que eles pensavam de sua declaração de que “a classe governante deste país é genuinamente benevolente e repleta de boas intenções”?⁴⁹ Nunca ficamos sabendo — assim como não sabemos o que pensam de “os suecos querem ser estuprados”.⁵⁰

Mas “Carta da Suécia” é menos sobre seu pretenso tema do que sobre sua autora, e as últimas frases sugerem uma solução para o dilema dela.

A Suécia viveu uma grande reforma, não uma mudança radical. Por mais humanas e engenhosas que sejam essas reformas, elas não atingem a raiz da situação dos suecos como seres humanos. Não despertaram os suecos de seu crônico e multissecular estado de depressão, não liberaram novas energias, não criaram — nem podem — um Novo Homem. Para isso a Suécia precisa de uma revolução.⁵¹

É a esperança desapontada que aparece por trás dos slogans. As reformas que ela descreveu eram menos importantes que as esperanças que a Suécia criou dentro dela. Sua estadia na Suécia, nesse contexto, parece viagem enquanto fuga da consciência: começar de novo, em outro lugar. Na terminologia do alcoolismo, isso é conhecido como uma “cura geográfica”, uma tentativa de escapar do vício buscando um novo começo, uma mudança de cenário. Uma americana indignada podia ir para o estrangeiro. Uma escritora empacada podia se tornar cineasta. Uma mulher deprimida podia se tornar um “Novo Homem”. Era essa criatura esquiva que ela tinha vislumbrado em Hanói: “Através desses martírios, ‘um novo homem’ está sendo forjado”.⁵²

Ela não tinha deixado de tentar encontrá-lo: encontrar uma visão romântica. O texto se encerra com o slogan supremo dos anos 1960: “*¡Hasta la victoria siempre!*”.⁵³

20. Quatrocentas lésbicas

Havia quatrocentas lésbicas na Europa, Susan costumava brincar.¹ Para esse grupo — herdeiras e socialites, escritoras e acadêmicas, atrizes e designers —, o lesbianismo se elevava a uma aristocracia dentro de uma aristocracia. Era o equivalente sáfico do que, na Inglaterra, Isaiah Berlin chamou de Homintern,* e que era conhecido na França como *l'homo-people*. Em Paris e em Londres, em Cannes e em Capri, essas mulheres passavam férias, se apaixonavam e partiam corações nos mesmos círculos exclusivos.

Para elas, a homossexualidade não significava de modo algum uma renúncia aos privilégios de classe, como ocorria frequentemente em obras como *No bosque da noite*. “Eles moravam num palácio adorável”, diz uma mulher, membro do grupo, a respeito de outra. “Mas com certeza não se poderia chamá-los de ricos.”² Tratava-se da família de Anna Carlotta del Pezzo, duquesa de Caianello. Quando se conheceram, em 1969, Susan estava desesperada por um romance, e Carlotta era romântica no sentido mais antigo da palavra: parecia saída de um livro. Susan não se apaixonava desde que conhecera Irene, uma década antes. “Não creio que Susan tenha amado alguém na vida do modo como amou Carlotta”, David diria depois.³

Elas eram opostas em todos os aspectos. Susan era uma norte-americana de classe média consumida pelo que fazer da vida. Carlotta era uma aristocrata napolitana cuja única preocupação era viver. “É quase ofensivo perguntar àquelas pessoas: o que você acha, o que vamos fazer?”, diz a poeta Patrizia Cavalli. Carlotta era notavelmente indolente, mesmo para os padrões de seu meio. “Suas amigas, mulheres da sua idade, que frequentaram a escola com ela: todas faziam *alguma coisa*”, diz a pintora Marilù Eustachio. “Ela era a única que não fazia absolutamente nada.”

“Carlotta podia nem sair da cama”, explica Cavalli. “Era impossível fazer qualquer plano com ela.”⁴ Em 1970, a amiga delas Giovannella Zannoni explicou isso a Susan: “Ela às vezes é muito aérea quanto ao tempo e seu significado, parece totalmente incapaz de compreender que as outras pessoas talvez encarem os encontros e compromissos como algo impreterível”.⁵ Cavalli acrescenta: “Acho que ela nunca leu um livro na vida”. E ela só fazia duas coisas na vida, segundo Don Levine: “Seus baseados de papel marrom-escuro, que ela enrolava todas as manhãs, e o molho de macarrão picante que comia no café da manhã”.⁶

Carlotta era o oposto da “vontade radical” — o oposto de Susan —, mas sua recusa da atividade criava problemas próprios. Uma vez, quando Eustachio a repreendeu por sua languidez, Carlotta estrilou: “Então você acha que é fácil não fazer nada?”.

A vida pregressa de Carlotta era meio feudal, meio jet set, vivida num mundo que, nas palavras de David Rieff, “poderíamos chamar de Eurotrash”. Alta e magra, chegada a casacos de pele com cinto e ombreiras, ou a visons jogados sobre as camisetas que vestia sem sutiã, ela atuava como modelo, passeava com Visconti, servia de figurante a Pasolini: habitava um mundo, segundo Levine, “de pessoas que não

pensam: ‘Eu deveria estar escrevendo uma peça em vez de estar nesta festa em Capri’”.⁷

Ela e Susan devem ter parecido quase comicamente *mésalliées*** — e de fato o eram. Mas Carlotta era linda, e Susan era suscetível à beleza. “Experimentar uma coisa por sua beleza significa: experimentá-la necessariamente do jeito errado”, disse Nietzsche. Era uma frase que Susan gostava de citar,⁸ mas se ela experimentava Carlotta do jeito errado, não era a única. “Quando a conheci”, diz Eustachio, “era difícil não sentir o fascínio de Carlotta.” Cavalli concorda: “A fascinação encarnada”. Muitos se rendiam ao seu encanto. Ela era andrógina — “como um garoto”, disse Cavalli — e tinha amantes dos dois sexos. Uma vez, em Nova York, Levine a levou para ver um filme estrelado por Kirk Douglas. “Ele era muito bom de cama”, ela confidenciou em voz baixa. Suas amantes mulheres incluíam muitas das quatrocentas lésbicas: Colette de Jouvenel, filha da grande Colette; a estrela italiana de cinema Mariella Lotti.

Era também uma toxicômana. A deslumbrante duquesa lésbica com uma queda pela heroína era uma lenda. Seu charme, e a impressão que dava de não ter intimidade com a realidade, permitiam que se safasse de coisas que outros nem ousariam tentar. Mas seu uso de drogas acabou lhe trazendo problemas com a lei. Às vezes se livrava deles com um safanão (“Meu próximo telefonema vai ser para o ministro da Justiça”), mas às vezes suas conexões se mostravam menos úteis. Uma vez, passou um mês numa cadeia italiana, e Susan lhe escreveu todos os dias. Carlotta se deu muito bem com as prostitutas com quem dividiu uma cela, mas o tribunal a mandou para a reabilitação, e ela partiu para uma clínica na Suíça.⁹

Linda, chapada e indisponível, Carlotta lembrava Mildred — e Susan sabia disso. Em 1975, ela descreveu sua própria “inclinação por relacionamentos tutelares. Propensão desenvolvida primeiro em relação a minha mãe. (Mulheres fracas, infelizes, confusas, fascinantes.) Outro argumento contra retomar qualquer tipo de conexão com C.”.¹⁰

Em 1958, durante sua ruptura com Harriet, Susan registrou uma lição. “Não entregar o coração da gente onde ele não é querido.”¹¹ Carlotta a fez esquecer essa lição, e sua capitulação foi humilhante. “Carlotta era cruel — muito cruel — com Susan”, diz Cavalli, revelando o “masoquismo sem fim” de Susan. Stephen Koch concorda. “Ela era masoquista num grau insuportável. Era capaz de rastejar no chão, quase literalmente.” Florence Malraux disse: “Susan estava aos pés de Carlotta”. E Don Levine acrescenta: “Susan se sentava literalmente aos pés de apenas duas pessoas. Se entrasse numa sala e visse uma delas, sentava-se bem ali no chão: Hannah Arendt e Carlotta”.

“Estou em busca da minha dignidade. Não ria”, escreveu Susan em 1971. “Sou muito intolerante e muito indulgente (com os outros). Diante de mim mesma, a intolerância predomina. Gosto de mim, mas não me amo. Sou indulgente — ao extremo — com aqueles que eu amo.”¹² Os extremos a que ela estava disposta a ir chocavam seus amigos. Carlotta era mesquinha; Susan era generosa. Carlotta era exigente; Susan se ajoelhava. Levine uma vez perguntou o que ela faria se Carlotta insistisse que ela cortasse o contato com David. “Ela não disse ‘que pergunta absurda’, ou ‘fora de questão’ ou algo do tipo. O que ela disse foi: ‘Eu esperaria o momento em que ela estivesse no cabeleireiro e então ligaria para ele de um telefone qualquer’.”

Elas haviam se conhecido no verão de 1969, por intermédio de Giovannella Zannoni, uma produtora napolitana; mas no outono de 1970, pouco mais de um ano depois de seu início, o relacionamento chegou ao fim. Como muitos dos amores frustrados de Susan, entre eles o da sua mãe, esse também permaneceria sob outros disfarces, mas quando terminou, Susan fugiu para Amherst, onde Levine lecionava. Estava deprimida como ele jamais a tinha visto, e ele tentou distraí-la com caminhadas, conversas e música. Nada funcionou.

Eu digo vamos até a cidade. É outono, e a certa altura andamos embaixo de uma árvore, um daqueles bordos fabulosos, essa árvore está flamejante, e estamos embaixo dela, de modo que ela está toda à nossa volta, como um guarda-chuva. Ela está falando sobre Carlotta e eu digo: “Susan, pare!”. Ela para e eu digo: “Olhe só essas folhas”. E Susan, que não era alguém que costumava falar palavrão, diz: “Fodam-se as folhas”.

Carlotta recebeu esse nome em homenagem a sua avó sueca, a escritora feminista Anne Charlotte Leffler. E o efeito de Carlotta sobre Susan fazia lembrar outras mulheres suecas cuja expressão neutra oferecia uma tela ideal para as projeções de outras pessoas. A expressão neutra era o que conferia força a Elisabet em *Persona*, de Bergman; era também o segredo de Greta Garbo.

Susan tinha sido durante muito tempo fascinada por Garbo, cujo lesbianismo — um segredo aberto — era fonte de orgulho para muitas mulheres gays. Em 1958, ela elencou aprender “a aderir ao culto a Garbo” como uma parte importante de sua educação sexual e mundana.¹³ E em

1965, quando viu uma peça chamada *The Private Potato Patch of Greta Garbo*, ela deu uma ideia do poder da atriz:

Eu queria *ser* Garbo. (Eu a estudava; queria assimilá-la, aprender seus gestos, sentir como ela sentia) — então, perto do final, comecei a desejá-la, a pensar nela sexualmente, a querer possuí-la. A admiração deu lugar ao desejo — à medida que se aproximava o momento em que eu deixaria de vê-la. A progressão da minha homossexualidade?¹⁴

Em “Notas sobre o *camp*”, ela se refere duas vezes à atriz, ambas a respeito de sua expressão neutra: fala do “assombroso andrógino vazio por trás da beleza perfeita de Greta Garbo”, e depois argumenta que “a incompetência (pelo menos a falta de profundidade) dela como *atriz* realça sua beleza. Ela é sempre ela mesma”.¹⁵ Isso — “sempre ela mesma” — era o principal atrativo de Carlotta para Susan. Quaisquer que fossem seus defeitos, Carlotta nunca aspirava a ser senão o que era.

“Faça do seu rosto uma máscara”, um diretor disse certa vez a Garbo. “Não pense e não sinta nada.”¹⁶ A exemplo de Garbo, Carlotta era um ideal warholiano, só superfície, nenhuma profundidade. Susan era uma casa dividida; Carlotta era toda corpo, nada de cérebro. “Ela era apenas uma imagem, entende?”, diz Eustachio. “Não estava nem um pouco interessada em substância.” Para Susan, Carlotta se tornou um modo de renunciar à própria vontade.

Outra possibilidade de escapar da consciência apareceu em 6 de novembro de 1969, quando uma mulher tomou um trem de Manhattan a East Hampton e entrou num táxi com destino à praia. “Não tem ninguém aqui”, disse o motorista quando chegaram. “Eu sei disso”, respondeu a

mulher. Duas horas depois, um corpo veio dar à praia no final da Ocean Avenue.¹⁷

A mulher era Susan Taubes. Quatro dias antes, seu romance *Divorcing* havia sido arrasado no *New York Times*. Hugh Kenner, o crítico, admitia que o livro continha “ligeiras compensações quando o leitor consegue enfiar goela abaixo o bolo alimentar acoplado a seu detector de Sontag”. Mas à parte isso não era mais do que a obra aborrecida de uma “dama romancista”: “Uma performer que muda rapidamente de roupa, vestindo a de outros artistas” e que começou “sua performance com uma vertigem estilosa à la *Morte em questão*”.¹⁸

Sontag e Stephen Koch foram até Suffolk County para identificar o corpo. Foram recebidos por um médico, que os conduziu a uma sala esterilizada com uma ampla janela de vidro coberta por uma cortina plástica marrom. Um homem pressionou um botão e a cortina se ergueu lentamente.

Atrás do vidro, o corpo de Susan Taubes jazia numa maca, com seus cabelos muito compridos esparramados em volta da cabeça. Não havia inchaço nem desfiguramento do rosto. Com exceção da cabeça, todo o resto do corpo estava coberto com um grande lençol de papel, em que estava impresso com letras grandes: SUFFOLK COUNTY NEW YORK.

“É sua amiga Susan Taubes?”

“Sim”, disse Susan. “Sim, com certeza.”

O homem baixou a cortina. Havia uma mesa na mesma sala, onde estavam os documentos legais para Susan assinar. Suas mãos tremiam tanto que ela não conseguia controlar a caneta. Então ela se recompôs e assinou. Fomos conduzidos para fora.

Caminhando de volta para o carro, Susan disse: “Então, ela finalmente conseguiu — aquela estúpida”.¹⁹

Os Taubes estavam separados havia muito tempo, embora só tivessem se divorciado em 1967. Jacob voltou à Europa, onde permaneceria pelo resto da vida. Tal como recontado em *Divorcing*, o casamento havia sido um desastre emblemático, uma tentativa de reformular relações de maneiras que iam do monstruoso — Jacob fez sua mulher subir no telhado da casa deles no Upper West Side e uivar para a lua — ao filosófico.

“Na revolução sexual dos anos 1960”, diz o filho deles, Ethan, “em que era comum ir para a cama com outras pessoas, não havia toda uma filosofia por trás daquilo, mas para ele havia: liberar as pessoas, como uma redenção através do pecado.” Jacob ajudou Marcuse a publicar *Eros e civilização*, mas na vida real — na sua própria vida — liberar energia erótica se mostrou muito mais difícil. Ele era bipolar: “Não conseguia se controlar”, diz o filho. “Estava constantemente perdendo as estribeiras. Cada mínima coisa era uma catástrofe. Migalhas no chão, catástrofe. Falta de modos, catástrofe.”²⁰

Susan Taubes também passava temporadas na Europa, enviando seus filhos, Tania e Ethan, a vários colégios internos, e em algumas ocasiões trabalhando na Columbia. Para ela, o antinomismo sexual, embora historicamente necessário ou intelectualmente justificável, era outra coisa no plano emocional. “Acho que minha mãe era uma romântica de coração partido”, diz Ethan. “Aquele é o amor da vida dela, e o cara está basicamente indo para a cama com todo mundo.” Ela teve outros amantes depois de se separar de Jacob, e pouco antes da sua morte passou três meses em Budapeste, onde teve um affaire desafortunado com o romancista György Konrád.

Sontag culpava Konrád pelo suicídio, o que Ethan julga “um tanto exagerado”. Outros culpavam a crítica mordaz do *Times*. Mas já na época do colégio as pessoas tinham que exortá-la a sorrir. Ela tinha sido deprimida por muito tempo e já tentara o suicídio antes. Assim como Susan Sontag, era muitas vezes incapaz de ver: literalmente, porque era quase cega e mal podia atravessar a rua sem ajuda; e metaforicamente, porque era incapaz de enxergar os efeitos de suas ações sobre os outros — sobre os filhos que deixou para trás e sobre os próprios pais. “Foi simplesmente horrível”, diz Ethan Taubes. “Os pais dela estavam vivos, então foi triste de verdade ver duas pessoas septuagenárias chorando. Susan [Sontag] ficou devastada.”

Lutando para rechaçar a depressão, temendo fracassar, Sontag ficou aterrorizada com a morte da amiga. “Não quero fraquejar”, escreveu em 1975. “Quero ser um dos sobreviventes. Não quero ser Susan Taubes. (Ou Alfred. Ou Diane Arbus.)”²¹ Em 1971, Alfred Chester morreu em Israel, completamente louco. Cinco dias depois, em Nova York, Diane Arbus se matou. A reação dura de Sontag ao trabalho de Arbus daria origem a *Sobre fotografia*. Mas a intensidade de sua reação a Arbus certamente era sinal de identificação — um temor de que ela própria fosse uma aberração, de que também iria acabar sucumbindo.

Pouco antes de conhecer Carlotta, enquanto Susan Taubes ainda estava viva, Sontag escreveu o último de seus artigos políticos dos anos 1960, “Alguns pensamentos sobre o jeito certo de amar(mos) a Revolução Cubana”. A Suécia precisava de uma revolução, Cuba era o futuro.

Em dezembro de 1968, ela voou com David e Bob Silvers para a Cidade do México: Cuba estava sob embargo americano, e voos diretos estavam fora de questão. A exemplo de Hanói, Cuba estava no roteiro

revolucionário internacional, e o grupo viajava numa atmosfera de intriga: “Fomos todos fotografados pela CIA logo que entramos no avião”, diz Silvers. Em Havana, Susan foi levada sorrateiramente a um dramático encontro à meia-noite com o “Barba Roja”, Manuel Piñeiro Losada. Ex-estudante de administração na Columbia, Barba Roja era agora chefe da inteligência cubana.²²

Uma década antes, Bernard Donoughue disse que a política, para Susan, significava “questionar todos os establishments e repudiar todos os regimes”. Agora, ela escrevia que para a Nova Esquerda “o ponto de partida é a concepção de que a redenção psíquica e a redenção política são uma única e mesma coisa”.²³ Mas, assim como em Oxford, era a estética, mais do que as “coisas tediosas” da política prática (“moradia para as pessoas, benefícios para as pessoas”), o que interessava a ela.

Assim como a Suécia e o Vietnã — e assim como Carlotta —, Cuba era uma projeção de seu próprio desejo de ser reinventada. “Ainda é comum, como tem sido ao longo dos dez anos da revolução, as pessoas ficarem sem dormir”, escreveu ela. “Parece às vezes que o país inteiro está sob efeito de algum tipo benigno de anfetamina.” Insones, hiperativos, os cubanos estavam criando o “Novo Homem” com que Susan sonhava. Esse sonho raramente produzia o melhor de sua prosa. Os padrões emaranhados e o fraseado carregado de jargões mostram seu esforço para se apropriar de uma linguagem que não era bem a dela:

Como o Che declarou em seu famoso “O homem e o socialismo em Cuba”, e Fidel reiterou muitas vezes, a liderança cubana mede o sucesso da revolução antes de tudo por seu progresso na criação de uma nova consciência, e apenas secundariamente pelo desenvolvimento da produtividade econômica do país da qual depende a garantia de sua viabilidade política.

Um ano antes, num prefácio a um livro sobre a arte dos cartazes cubanos — o que vale dizer: sobre estética revolucionária —, ela louvou os heróis da revolução: “Desde a minha visita de três meses a Cuba no verão de 1960, a Revolução Cubana me é cara, e Che ao lado de Fidel têm sido heróis e modelos vistos com carinho”.²⁴ Suas descrições eram vagas, sem fundamentação. Os Estados Unidos eram uma “cultura demasiado branca, dominada pela morte”. Os cubanos tinham se tornado “menos eróticos desde a revolução”. E ela afirmava que “quase todos” os cubanos “eram analfabetos quando a revolução chegou ao poder”. (Na verdade, em 1960, quase 80% sabiam ler.)²⁵ Os norte-americanos dominados pela morte deveriam

manter alguma perspectiva quando um país conhecido predominantemente pela música dançante, pelas prostitutas, charutos, abortos, locais de veraneio e filmes pornográficos fica um tanto irritado quanto à moral sexual e, num mau momento, dois anos atrás, recolhe vários milhares de homossexuais e os remete a uma fazenda para se reabilitarem. (Faz tempo que já foram mandados de volta para casa.)

O tom puritano não é a única coisa que desperta assombro. É ainda mais esquisito que o fato de recolher membros de uma minoria desprezada e despachá-los para prisões distantes não tivesse impacto numa mulher cuja vida tinha sido cindida ao meio por imagens do Holocausto. Reinaldo Arenas, um romancista dissidente gay torturado sob Castro, falou com todas as letras. Foi precisamente nos anos 1960, escreveu ele, “que todas as novas leis contra os homossexuais foram criadas, que a perseguição começou e os campos de concentração foram instaurados, que o ato sexual se tornou tabu, enquanto o ‘novo homem’ estava sendo proclamado e a masculinidade exaltada”.²⁶ A criação do “Novo Homem” significava a

destruição do “velho”, do “reacionário”, do “afeminado” — exatamente como o sonho nazista de pureza significava a destruição do impuro.

Em janeiro de 1970, menos de dois meses depois do suicídio de Susan Taubes, Sontag voltou a Estocolmo. Ali, fez seu segundo filme sueco, *Brother Carl*. Esse projeto traria em si a marca de *Persona*, na forma de uma personagem muda; e de Carlotta del Pezzo, de quem Sontag estava separada, e cujo nome inspirou o título do filme. Ela também se inspiraria na perversidade nobre de Jacob Taubes e no romance e na personalidade de Susan Taubes. No filme, Susan buscou uma forma dramática para as ideias que vinha explorando na década anterior. E ela buscava um meio de digerir suas perdas pessoais: Florence Malraux conheceu Susan nessa época, e Susan lhe pediu ajuda no roteiro. Durante as discussões, Malraux percebeu o quanto Susan estava oprimida pela perda de Carlotta.²⁷

O filme foi rodado no verão. Duas mulheres, Karen e Lena — a personagem inspirada em Susan Taubes —, visitam o ex-marido de Lena, Martin, numa ilha. Martin era “uma nova versão do fascista psicológico de *Duet for Cannibals*”, escreveu Susan — o que vale dizer: de Jacob Taubes. (Talvez a descrição de seu casamento feita por Susan Taubes em *Divorcing* levasse Sontag a enxergá-lo desse jeito.)²⁸ Sontag acrescenta também outros personagens, incluindo o protegido de Martin, Carl, um bailarino que lembra o louco Nijinsky, e a filha pequena de Karen, Anna, que, por ser muda, é a única personagem que consegue se comunicar com Carl. Como o par Hester/Diddy de *Morte em questão*, essa última dupla permite que Susan traduza, agora em forma visual, as ideias que discutira em “A estética do silêncio”.

No verão anterior às filmagens, enquanto trabalhavam no roteiro, Susan e Florence Malraux estavam andando a pé por Nova York. Florence expressou admiração por uma bandeja japonesa na vitrine de uma loja, e Susan censurou sua frivolidade: “Coisas assim não eram *sérias*”. O problema, para Florence, é que “Susan não tinha olho”.

Essa questão prática se juntava aos problemas filosóficos dramatizados no filme. Sem palavras — e acima de tudo sem um “olho” —, *Brother Carl* mostra as frustrações da sensibilidade crítica quando tenta se aventurar nas artes visuais e se torna menos um filme para se ver e mais um para se escrever a respeito. Em 1974, Sontag fez exatamente isso, observando que esse filme “dá um passo à frente de *Duet for Cannibals*; as relações espaciais entre os planos são mais sutis, a montagem, mais inteligente, o uso do som é mais sofisticado, e as conexões entre os personagens são mais complexas”. Além disso, ela julgava que “o diálogo em *Brother Carl* é muito mais consistentemente ‘desnaturalista’ do que o de *Duet for Cannibals*”.²⁹

“É a obra de uma cinéfila”, diz um amigo recente, o diretor argentino Edgardo Cozarinsky.³⁰ No entanto, apesar de *Brother Carl* sentir o peso da teoria, é mesmo assim um visível aprimoramento em relação a *Duet for Cannibals*. A história é menos ostensivamente bizarra, os personagens mais parecidos com gente cujas motivações se pode tentar sondar. Ambos os filmes estão construídos em torno de temas do poder sadomasoquista — devorar o outro, controlar o outro, recusar as palavras do outro —, mas em *Brother Carl* os personagens se esforçam para escapar desses papéis.

“A maioria dos críticos disse que era preciso sentir alguma coisa para poder compreender”, declara Peter Hald, o diretor de produção de *Duet for Cannibals*. “E nenhum deles sentiu coisa alguma.”³¹ Mas a gente sente sim alguma coisa em *Brother Carl*. O filme deixa o espectador curioso para

saber o que de fato está ocorrendo, querendo chegar mais perto: o mesmo sentimento que as pessoas na narrativa experimentam. Todos falham ao buscar as palavras necessárias — todos menos um.

Como Susan Taubes, Lena se afoga. Mais tarde, Carl consegue extrair as primeiras palavras de Anna: “Ela é pesada”, diz ela, sua única fala no filme. O esforço de fazê-la falar custa a Carl sua vida.

Se o filme ostentava os traços das lutas pessoais e intelectuais de Sontag, também mostrava uma evolução em sua abordagem do corpo, do qual sua mente tinha sido sempre um “inquilino inquieto”. Em seu primeiro filme, *Duet for Cannibals*, a figura referente a Jacob Taubes devorava sua comida de modo repulsivo. Eva Kollisch havia observado que esse era um tema caro a Susan. Na Suécia, Agneta Ekmanner viu que Susan “comia de modo nojento”.

Uma anotação de 1970 sugere o motivo.

Sinto gratidão quando toco alguém — bem como afeição etc. A pessoa me permitiu provar que tenho um corpo — e que existem corpos no mundo.

Ser uma grande comilona = desejo de afirmar que tenho um corpo. Identificar recusa de comida como recusa do corpo. Irritação com gente que não come — até mesmo angústia (como inicialmente com C.) e repugnância (como com Susan).³²

Quando tinha dezesseis anos, ela mencionou “minha maior infelicidade, a torturante dicotomia entre o corpo e a mente”. Durante anos, ela fugira do corpo para a segurança da mente — e, ultrapassando a mente consciente, para dentro do sonho subconsciente. Ao ficar mais velha,

decidiu voltar para dentro do corpo, inclusive enfatizando sua corporalidade com gestos como comer de modo incontido.

E *Brother Carl* inclui um sinal de que “o tema obsessivo da falsa morte” que Sontag identificara em sua obra estava amadurecendo, passando de um desejo infantil para uma compreensão adulta. Ela estava buscando, conforme escreveu na introdução de *Brother Carl*, um milagre, algo que a arrancasse da depressão que se percebe em toda parte de seu trabalho daquela época. Na forma surpreendente do cadáver de Lena, esse milagre estava vindo. Susan zombara anteriormente da crença cristã de que “toda crucificação deve ser arrematada por uma ressurreição”. Mas sua obra traía uma estranha crença na ressurreição, as falsas mortes listadas em seus diários. Isso só começou a mudar com esse filme: “Carl tenta transformar a morte de Lena numa falsa morte (quer dizer, tenta ressuscitá-la), mas fracassa”, escreveu ela.

Assim como o suicídio de Lena permitiu que Anna falasse, o fracasso de Carl ofereceu a Sontag um inesperado renascimento. Lena — o que equivale a dizer Susan Taubes — não seria ressuscitada. Do mesmo modo, a veia até então teórica, onírica, da obra de Sontag havia se esgotado também. Na Guerra do Vietnã, na perda de Carlotta e na morte de Susan Taubes, a realidade se intrometera de modo excessivamente agressivo. Mas essas intrusões, por mais dolorosas que fossem, dariam a sua obra futura uma âncora de que até então ela carecera. A “soldada não amada” iria se revelar um pouco mais, e a identidade de escritora que ela forjara como uma arma contra a sociedade, a metafórica Susan Sontag, iria se alargar. A transição não seria suave. Mas seu filme seguinte estaria atulhado de corpos.

* Trocadilho formado pela contração de *homo* (de homossexual) com Comintern (a Internacional Comunista). O sentido, evidentemente, é de uma Internacional Homossexual. (N. T.)

** Em francês, no original. O verbo *mésallier* significa fazer um casamento desigual, casar com alguém de condição social inferior. (N. T.)

21. China, mulheres, freaks

“Os menores gestos de Nicole Stéphane assumiam a força aterrorizadora dos de Electra”, disse Jean Cocteau, que a escalou em *Les enfants terribles* [As crianças terríveis]. Ele a vira em *Le silence de la mer* [O silêncio do mar],¹ feito em 1949, em que Stéphane representava uma francesa obrigada a alojar um tenente nazista. Enquanto o jovem idealista alemão discorria sobre a cultura francesa e a união gloriosa entre a Alemanha e a França, a moça e seu tio assistiam impassíveis, jamais dirigindo a palavra a seu hóspede compulsório. Sem a linguagem verbal, “os menores gestos”, o silêncio transformado em arma, eram tudo de que a atriz dispunha.

O papel da *résistante* inflexível parecia feito para Stéphane. Nascida Nicole-Mathilde-Stéphanie de Rothschild, integrante da maior família judia banqueira da Europa, ela e sua irmã Monique fugiram da França atravessando os Pirineus em novembro de 1942. Estavam vestidas em roupas de esqui e equipadas com documentos falsos que informavam como local de nascimento uma aldeia normanda cujos arquivos tinham sido destruídos. Nicole, então com dezoito anos, era tão encantadora que dois jovens soldados da Wehrmacht a ajudaram a carregar sua bagagem; mas as condições meteorológicas e os nazistas não eram os únicos

obstáculos: refugiados eram frequentemente roubados e assassinados pelos homens pagos por eles para passá-los ao outro lado da fronteira. Jean-Pierre Melville — diretor de *Les enfants terribles* e *Le silence de la mer* — perdeu um irmão assim. Mas o guia delas, “Frère Jacques”, conduziu-as através da fronteira até a Catalunha, embora suas aflições não tenham terminado ali: foram presas ao chegar a Barcelona.² Quando finalmente foram liberadas, seguiram para Lisboa e de lá para Londres, onde se alistaram nas Forces Féminines de la France Libre. Nicole serviu de motorista para a Força Aérea e desembarcou na Normandia logo após o Dia D.

Depois da guerra, a vida retomou seu curso nos palácios dos Rothschild. Nicole e Monique cresceram no Château de la Muette, cujo quintal era o Bois de Boulogne. O castelo tinha sido construído pelo avô delas, o barão Henri, um dramaturgo amador que criou o Théâtre Pigalle para sua amante e financiou as pesquisas de Pierre e Marie Curie. O filho dele, barão James, pai de Nicole, herdou o interesse do pai pelas mulheres: sua esposa, cujo nome de solteira era Claude Dupont, neta do engenheiro judeu Paul Worms de Romilly, tinha a fama de ser a mulher mais linda da França. O casal vivia em alas opostas da casa, e sua vida em comum era planejada tão cuidadosamente quanto seus jantares. Nicole cresceu literalmente sem usar uma chave: alguém abria a porta de qualquer lugar aonde ela desejasse entrar.³

Como membro do comitê de seleção do New York Film Festival, Susan havia frequentado Cannes por vários anos. Em 1971, ela estava lá para exhibir *Brother Carl*, mas a ocasião não lhe trouxe muita alegria. Ainda se sentia infeliz por causa da homônima do filme, Carlotta, que a rejeitara

uns seis meses antes. “A solidão não tem fim”, escreveu ela no final de abril. “Todo um novo mundo. O deserto.”⁴

Duas semanas depois, Nicole Stéphane chegou para um encontro num quarto de hotel em Cannes. Nicole não tivera condições de dar continuidade aos seus sucessos iniciais em *Les enfants terribles* e *Le silence de la mer*, porque as sequelas de um acidente de automóvel a obrigaram a reaprender a falar e a andar. Precisou encontrar uma nova carreira, e decidiu produzir filmes, tornando-se “uma das duas mulheres produtoras na França”.⁵ (Havia poucas em toda parte.) Em 1969, ela produziu um filme baseado em *Détruire, dit-elle* [*Destruir, disse ela*], de Marguerite Duras; seu grande sonho era filmar *Em busca do tempo perdido*, cujos direitos ela adquirira em 1962. Foi esse esforço que a levou a Cannes. Ela e uma amiga, a radiologista Mimma Quarti, tinham ido ali para falar com uma atriz sobre o projeto.⁶

No quarto de hotel, encontraram uma Susan Sontag visivelmente deprimida. Quando terminou o encontro, Nicole virou-se para Mimma e disse: “Precisamos salvar essa mulher”.⁷ Esse impulso missionário era típico de Nicole. Ela e Susan logo se tornaram amantes, mas se Carlotta era a mãe de Susan, Nicole — diferentemente de Carlotta ou de Mildred — era de verdade maternal. Cercou imediatamente Susan de uma solicitude que ela nunca havia desfrutado antes. Nicole lhe dava banho, alimentava, vestia e acolhia, dedicando suas consideráveis energias em salvar Susan: sua carreira, primeiro, e em seguida sua vida.

O affaire não foi ardente como haviam sido os de Susan com Irene e Carlotta. Esse, em todo caso, não era o estilo de Nicole. “Para mim, dura uma ou duas semanas”, dizia ela. “Depois quero que sejamos amigas e irmãs para sempre, porém sem mais sexo.”⁸ Era parecido com o padrão da própria Susan, em que o coup de foudre rapidamente se transformava em

outra coisa. Também semelhante era sua concepção dos relacionamentos como poder. De início, Nicole era ousadamente dominante. Era dez anos mais velha, e atirou-se sobre Susan, explicando mais tarde sua técnica: “Levá-la para sair, dar-lhe alguns drinques e lançar as garras!”. Em palavras que lembram aquilo que Susan disse sobre os suecos, ela disse: “Susan é alguém que precisa ser estuprada”.⁹

No entanto, a passividade que Susan mostrava com Nicole era diferente de sua total submissão a Carlotta. Nicole encontrou Susan derrubada. Tendo resolvido reerguê-la, entregou-se a isso com dedicação. Susan se mudou temporariamente para Paris, onde já vinha passando períodos irregulares havia anos. Parte do seu desejo de fuga tinha a ver com a cultura, mas muito tinha a ver com o Vietnã: “Não quero viver nos Estados Unidos”, contou a uma repórter italiana em 1973. “Ficar na América hoje significa enlouquecer, acabar-se, desaparecer, desintegrar-se de algum modo. E, se você vai para o exterior, compreende o que é aquele país e como fica mais difícil voltar a morar lá.”¹⁰ Mas ela nunca ficou fora de Nova York por mais de uns poucos meses.

Talvez temendo que o relacionamento estivesse indo depressa demais, Susan alugou seu próprio apartamento na Rue Bonaparte, em cima do Café Bonaparte, o mesmíssimo apartamento onde Sartre havia produzido *Les temps modernes*. Ela não passou sequer uma noite ali. Nicole imediatamente a arrebatou para o outro lado do Sena — para o número 31 da Rue de la Faisanderie. Ela compartilhava aquela casa com Mimma, que ocupava o segundo andar. Nicole tinha todo o restante, disposto em torno de um jardim. Ela criou um escritório para Susan no andar superior.

Susan não se recuperaria com rapidez das agruras do final dos anos 1960. No início de 1973, poucos dias depois de seu aniversário de quarenta

anos, ela anotou em seu diário

a terrível, entorpecedora perda de autoconfiança que experimentei nos últimos três anos: os ataques a *Morte em questão*, minha sensação de ser uma fraude politicamente, a recepção desastrosa a *Brother Carl* — e, evidentemente, o redemoinho de C.¹¹

As críticas a *Morte em questão* haviam sido, de fato, majoritariamente negativas. O crítico do *New York Times* Eliot Fremont-Smith expressou um particular desdém, em termos concebidos para machucar: “Um velho ditado sustenta que a imaginação crítica e a imaginação criativa são antagônicas de uma maneira furtiva, que suas sensibilidades são mutualmente destrutivas, que uma não pode fazer com sucesso o trabalho da outra”, escreveu ele. Então, como outros críticos fariam ao longo de toda a carreira dela, ele se perguntava de que modo “uma crítica com a sensibilidade refinada de Susan Sontag pode escrever ficção que é ao mesmo tempo tediosa e claramente insensível à arte da ficção”.¹²

A recepção de *Brother Carl* foi melhor que a de *Duet for Cannibals*, embora isso não queira dizer muita coisa. As críticas suecas refletiam uma perplexidade generalizada, e algumas das críticas norte-americanas dificilmente melhoraram sua autoconfiança: “Susan Sontag provavelmente nunca encontrará seu caminho para a relevância artística”, ela leu no *Harvard Crimson*. “Poucas pessoas lerão seus livros, e poucas verão seus filmes. Mas ela tem sua função, seja como for. Está pensando o tempo todo e surfa na crista de cada nova onda; vale a pena ficar de olho nela. Quando muda o vento cultural, ela se move para o lado que ele sopra.”¹³

Ao acolhê-la e dar-lhe um novo lar, Nicole a ajudou a frear sua crescente sensação de futilidade: uma sensação sempre presente e que nunca desapareceria por completo. Poucas semanas depois de se

conhecerem, as duas mulheres embarcaram num projeto que permitiu a Susan encontrar uma nova direção para si, como escritora e cineasta. Nicole adquirira os direitos do primeiro romance de Simone de Beauvoir, *L'invitée* [A convidada], publicado em 1943. Era a história de um ménage à trois que incluía Beauvoir, Sartre e uma jovem protegida. A história atraía Susan por seus arranjos domésticos heterodoxos, por sua conexão com o mundo intelectual de Paris, pela possibilidade de dirigir um filme mais mainstream depois do fracasso de seus empreendimentos suecos — e por sua inclusão de um personagem que portava uma espantosa semelhança com Carlotta. Em junho de 1971, elas já estavam trabalhando num primeiro tratamento com seu velho amigo Noël Burch, um californiano havia muito radicado em Paris. Mas então, ao que parece por conselho de Nicole, Susan desistiu inesperadamente do projeto: o abandono abrupto e sem pedido de desculpas significou o fim de sua amizade outrora íntima com Burch.¹⁴

Apesar do nome imponente e das conexões de Nicole, a vida que ela oferecia a Susan era austera: “a cela monástica”. A descrição de Susan de seu apartamento na Rue de la Faisanderie soa como a estética do silêncio traduzida em design de interiores. Em “um quarto tão pequeno e simples”, o que “sem dúvida responde a alguma necessidade de despojamento, de fechar as portas por uns tempos, começar de novo com o mínimo possível”, ela escreveu por meses a fio: “Muitos dias e noites abençoados em que não tenho vontade de deixar a máquina de escrever, a não ser para dormir”.¹⁵

A ocasião para essas palavras foi a morte, em agosto de 1972, de Paul Goodman. Um polímata radical bissexual amplamente esquecido hoje em dia, Goodman foi uma das grandes influências na vida de Susan e na Nova Esquerda. Seu livro *Growing Up Absurd*, publicado em 1960, listava muitas

calamidades que, até então, tinham sido sentidas mas não formuladas. Goodman descrevia a desesperança por trás da fachada de prosperidade americana: como jovens eram banalizados, desalentados e dessexualizados — arremessados, depois de uma educação ruim, num trabalho sem sentido, condenados a vidas muito mais deprimentes do que as que uma sociedade melhor talvez pudesse oferecer.

“Durante vinte anos ele foi para mim simplesmente o mais importante escritor americano”, escreveu Susan. “Ele era o nosso Sartre, o nosso Cocteau.”¹⁶ O ensaio de Sontag em homenagem a ele não tinha precedentes em sua obra. Ela rememorara outras pessoas ficcionalmente, mas nesse texto ela assume um tom muito diferente da postura crítica de seus ensaios literários e artigos políticos. O tom, de fato, é o da Susan que os amigos recordam — a entusiasta, a admiradora. É também o tom autocrítico de seus diários, que estão saturados de uma autoconsciência que nem sempre encontra expressão em sua obra publicada ou em suas apresentações públicas. Ela evoca seu nervosismo na companhia de Goodman, sua sensação de que ele não gostava de verdade dela, e como ela, por sua vez, dizia às pessoas que não gostava de verdade dele: “Quão patética e meramente formal era essa antipatia, eu sempre soube”. Ela se solidarizava com sua ambição: “Existe um ressentimento americano terrível e mesquinho para com um escritor que tenta fazer muitas coisas” — um ressentimento que ela própria estava sempre notando. E simpatizava com o sentimento dele de não ser devidamente reconhecido, embora ela alertasse contra um “estrelato midiático” que “tem pouco a ver com a influência real e não nos diz nada sobre quanto um escritor está sendo lido”.

“Sobre Paul Goodman” é curto, mas marca uma distância em relação a seus filmes e romances, bem como ao radicalismo de seus escritos

políticos. Em seu apartamento de Paris, onde ela estava tentando viver por um ano sem livros, Susan mesmo assim descobriu um exemplar de *New Reformation*, publicado em 1970. Nele, Goodman alertava que a ausência de metas claramente definidas e alcançáveis estava fazendo com que movimentos libertários outrora inspiradores degenerassem na anarquia. Era uma mensagem que Susan não podia abraçar inteiramente, assim como ela não podia abandonar inteiramente o Olimpo em favor de um estilo mais pessoal. Mas uma fusão nesse sentido receberia um empurrão numa inesperada viagem ao reino da sua imaginação infantil.

Em fevereiro de 1972, o presidente Nixon fez sua histórica visita à China, a primeira de um presidente americano desde a revolução comunista. O realinhamento geopolítico abriu a possibilidade de que outros americanos pudessem visitar um país em geral fechado a eles desde os anos 1930, quando Mildred empacotou sua enorme carga de quinquilharias chinesas e mergulhou na Manchúria. Em 20 de julho, duas semanas antes da morte de Paul Goodman, Susan recebeu um convite. Ela partiria em 25 de agosto para uma excursão de três semanas pela China. No mesmo dia em que chegou o convite, ela começou a rascunhar ideias.

Ela esboçou um projeto de filme, algo que poderia produzir com Nicole, a história de um casal americano na China, cuja filha — diferentemente de Susan — foi para lá quando criança. O projeto não foi adiante, assim como o texto “Notas para uma definição da Revolução Cultural”, para o qual ela fez extensas anotações. Ali, ela chamou a “viagem à China” de uma das “duas metáforas básicas da minha vida”. (A outra, “o deserto”, igualmente relacionada a sua infância, bem como a seu estado de espírito naquela época.)¹⁷ Outra anotação listava “três temas que venho perseguindo a vida toda”. Eram eles “China, mulheres, freaks”.¹⁸

A viagem foi cancelada, reagendada e cancelada de novo, mas suas anotações lhe deram o material para uma de suas melhores histórias, “Projeto para uma viagem à China”, que apareceria na edição de abril de 1973 da *Atlantic*. Trazia muitos dos traços mais notáveis da sua escrita — suas listas à maneira de colagens, seu talento para enfileirar citações, sua voz íntima, seu humor — visíveis em seus diários, mas predominantemente ausentes de seus ensaios desde “Notas sobre o *camp*”.

Ela foi concebida na China: “Concepção, preconceção”, escreve ela.

Que concepção dessa viagem posso ter antecipadamente?

Uma viagem em busca de compreensão política?¹⁹

Ao descrever tudo o que a China significava para ela, Susan enfatizava que a sua China nada tinha a ver com a China real. Na escola, “parecia plausível que eu inventasse a China... O importante era convencer meus colegas de classe de que a China existia de fato”. Ela elencava possibilidades para o livro sobre a China, mas concluía: “Talvez eu escreva o livro sobre minha viagem à China antes de ir para lá”.

Em seu diário, ela explicou:

Escrevi uma história que começava dizendo “Vou para a China” precisamente porque eu pensava então que não iria. Decidi deixar a menina de quatro anos falar, já que a mulher de 39 não iria ter como aprender sobre o maoísmo e a Revolução Cultural. (Claro que em janeiro, quando eu de fato consegui ir — foi a mulher de 39 anos que foi; a menina de quatro, para minha surpresa, não se dignou a ir junto. Seria porque ela havia tirado o peso de cima do peito? Não — provavelmente ela nunca teria ido — porque a China real não tem nada, nunca teve coisa alguma, a ver com a sua China.)²⁰

Esse foi um insight crucial. A incapacidade de perceber a diferença entre fantasia e realidade era um ponto fraco de seus escritos de viagem anteriores. Era essa a tensão em “Viagem a Hanói” — entre a realidade do Vietnã e o Vietnã que ela conhecia de imagens: entre o Vietnã e suas metáforas. Ocorre que a China dentro da sua cabeça era muito mais interessante que a China que ela viu de verdade quando a viagem reagendada finalmente aconteceu em janeiro de 1973, ocasião em que ela completou quarenta anos. Ali, ela retomou seu antigo papel de estudante aplicada, anotando as pouco empolgantes preleções dos guias...

Temos apenas umas poucas fábricas estatais de tratores, como as de Xangai, Pequim, + Tientsin, Baulong

Mais de 95% de nossos municípios têm suas próprias fábricas para produzir + consertar suas próprias máquinas²¹

... mas essas fábricas são apenas primas distantes dos “tornos mecânicos e furadeiras pneumáticas” que conquistaram seu coração no Vietnã do Norte. Ela estava irritada com seus companheiros de viagem, notando os “comentários condescendentes” deles com um ceticismo que nunca viera à tona em Cuba ou no Vietnã do Norte:

“Oh, não é lindo?” (dito de uma aldeia funestamente miserável).

Capa, na Ópera de Pequim: “A plateia é melhor que a ópera. Veja como eles são uniformes. É fantástico!”.

Da Cidade Proibida e do Pagode do Grande Ganso Selvagem: “Olhe. É monumental”.

Chega a ser tocante que pessoas que desfrutam da liberdade — americanos — não consigam imaginar uma ditadura total, uma sociedade militarizada. Não conseguem reconhecer os sinais. Sobre um

soldado de baioneta calada na porta de nosso hotel em Xian... “Ele é o porteiro”. Eu questiono, com enfado. Chou explica que “há um guarda porque é um edifício governamental...”. Ah, é claro.²²

Esses comentários muitas vezes tocam em questões estéticas, e embora ela nunca tenha escrito sobre a China — uma vez planejou um livro sobre excursões estritamente supervisionadas por países comunistas —, ela própria não se livrara por completo de seus velhos hábitos. Elogiou a ausência de automóveis, o que era “maravilhoso, ecologicamente. Me contaram que apenas cerca de 1% da população tinha condição de ter carros, e por isso eles não existem”. Mas quando lhe perguntaram se os carros seriam desejáveis se todo mundo pudesse ter um, ela exclamou: “Ah, sim!”.²³

“Existem pessoas interessadas em mudanças radicais na sociedade, de algum modo na linha da tradição marxista. Estou com elas”, disse Susan. “A China foi uma experiência que me abalou: faz você reexaminar tudo, inclusive você mesma.” Ela não diz de que maneira, porém.²⁴ O fechamento das escolas e universidades da China, o saque de suas bibliotecas e museus, a profanação de seus templos e mosteiros, o assassinato de centenas de milhares de pessoas — a Revolução Cultural —, tudo isso passa batido, em silêncio. Como no Vietnã, quando talvez ela não tivesse conhecimento dos americanos torturados logo adiante na mesma rua, o enquadramento era tudo. Nem sempre era fácil ver; e numa era de “excursões guiadas” e cobertura noticiosa estritamente controlada, ela pode não ter ficado sabendo da extensão do desastre.

Depois da China, ela fez uma segunda visita ao Vietnã do Norte. Falara-se de uma publicação vietnamita de “Viagem a Hanói”, para a qual ela

escreveu um breve prefácio, mas o livro não se concretizou. Talvez a introdução — sua confissão de que achou o Vietnã incompreensível e sentiu falta de sua própria sociedade mais complexa — tenha despertado o receio dos censores.

No aeroporto de Hanói, ela ficou menstruada, evento para o qual estava completamente despreparada. Quando contou a história, anos depois, espantou sua assistente, Karla Eoff, com aquela ilustração do quão surpresa ela havia ficado com aquele que era o mais previsível dos acontecimentos. Ela contou a Karla: “Eu não podia acreditar”. Veio antes da hora? “Oh, não”, respondeu alegremente Susan. “Estava na hora. Eu simplesmente não podia acreditar que começou ali no aeroporto.” Karla ficou pasma:

A menstruação não ataca simplesmente você de surpresa de vez em quando. A gente sabe que ela está para vir. Você está no Vietnã do Norte, e não tem um Kotex ou um Tampax, ou seja lá o que havia na época?... Isso ressalta bastante aquele viver fora da realidade, aquela inconsciência quanto a coisas básicas de sobrevivência.²⁵

Ela chegou em Paris completamente imunda, e Nicole lhe deu um banho com desinfetantes.²⁶ Suas dificuldades com a higiene não eram novidade: no colégio, ela fingia que tomava uma ducha ao final da aula de ginástica.²⁷ E em suas listas de exortações para o aperfeiçoamento pessoal ela sempre tinha que lembrar a si mesma para tomar banho: “Banho de chuveiro de duas em duas noites”, escreveu em 1957.²⁸ Cinco anos depois, o hábito ainda não havia sido adquirido: “Banho *todo* dia (já tive um grande progresso nos últimos seis meses)”.²⁹

Ao longo de toda a sua vida, sua desatenção aos cuidados pessoais básicos — deixar de escovar os dentes ou tomar banho, não saber que

estava para ficar menstruada ou que o parto era uma coisa dolorosa — desconcertou seus amigos: mesmo lá atrás, em Tucson, sua irmã já ficava constrangida com sua falta de higiene.³⁰ Tais histórias sugerem mais do que negligência — quantas pessoas, afinal de contas, precisam ficar se exortando a tomar banho? —, proporcionando um exemplo após o outro de um tema essencial nos próprios escritos de Sontag. Isso, conforme ela escreveu a respeito de Artaud, era “o impensável — sobre como o corpo é mente e como a mente é também um corpo”. Não era uma questão de inteligência. Essas histórias ilustram, de um modo estranhamente literal, como até mesmo a mente mais desenvolvida podia ver-se alienada do corpo que a circunscreve. Para Sontag, não seria fácil conciliar o corpo animalesco com o reino intelectual, o reino da linguagem, da metáfora e da arte.

Em outubro de 1973, poucos meses depois de retornar da China a Paris, ela estava de volta aos Estados Unidos. Ali, um breve encontro com uma jovem acadêmica iria mostrar quantas expectativas estavam sendo depositadas sobre ela. Camille Paglia era obcecada por Sontag desde que se deparara com *Contra a interpretação*, “em meio a uma dúzia de livros que definiam o momento cultural e pareciam anunciar uma era nascente de conquista revolucionária”.³¹ Numa cultura que carecia de modelos de mulheres intelectuais, Sontag se tornou para Paglia algo como a Madame Curie tinha sido para Sontag: “Eu me fixara em Dorothy Parker e Mary McCarthy como os únicos modelos femininos disponíveis na vida literária”, escreveu ela. “Com *Contra a interpretação*, Sontag reavivava e modernizava a mulher de letras.”³²

Sontag, ela própria ainda jovem, já era um símbolo para toda uma geração de mulheres intelectuais emergentes. Elas ingressavam numa

sociedade com muito mais oportunidades do que suas mães haviam tido, mas sem os modelos exemplares de que precisavam. Muitas olhavam para Susan Sontag; Paglia, catorze anos mais jovem, era uma delas. Em abril, Paglia dirigiu seu carro de Bennington, onde estava lecionando, até Dartmouth, onde Sontag estava dando palestras. Ela a convidou para ir ao Bennington College, e Susan aceitou, concordando em receber metade do seu cachê habitual. Mas esse gesto não tinha como corresponder à expectativa criada. No final de setembro, Paglia já estava se preparando com nervosismo, conforme escreveu para a presidente do Bennington College:

Naturalmente, estou arrancando os cabelos em meu desejo de encontrar o tom certo para mim. Meu novo paletó formal azul anos 1940/Mao? Ou minha bata mais informal estilo blusa azul-ardósia da virada dos anos 1950? Ou talvez meu pulôver garoto-travesso francês? Ah, o fardo de ser chique!³³

E então Susan apareceu, segundo o relato de Paglia, “resfolegante, cambaleando, desorientada”. Chegou com uma hora de atraso a um auditório “em que a hostilidade era palpável”. Paglia embriagada a apresentou (“Só Baco sabe o que eu disse”), e então Susan começou a ler um conto “triste e tedioso”, decepcionando uma plateia que esperava ouvi-la falar sobre a cultura e a política contemporâneas. Depois elas se dirigiram a um jantar na casa de Bernard Malamud, “astro semirresidente de Bennington (e um consumado pé no saco)”, que se pôs a dizer alguma coisa rude a Susan “com seu intolerável ar de paternalismo piedoso”. Susan se virou para Camille: “Ele me convida à casa dele para me insultar!”. Susan e Camille resolveram bater em retirada, e nessa altura a

“‘Sontag’ serena, reservada, austera e ativa” deu lugar à “‘Susan’ acalorada, futriqueira e distintamente judia na fala e nos modos”.³⁴

Atrasada, cansada, Susan foi maçante, como era às vezes quando falava em público. No entanto, segundo admitia a própria Paglia, Susan foi gentil com ela: recebendo um cachê bem menor, falando com ela em particular e demoradamente. “Mas nossas mentes não se conectaram”, escreveu ela. “Estava faltando alguma coisa.” Havia uma dissociação entre Susan e Sontag.

Por fim, [Susan] perguntou, meio irritada, meio divertida: “O que é que você *quer* de mim?”. Balbuciei: “Só conversar com você”. Mas não era verdade. Eu queria dizer: “Sou sua sucessora, diabos, e você não tem a perspicácia de perceber isso!”. Era o filme *A malvada*, e Sontag era Margo Channing espreitada pela nova garota.³⁵

Depois de se comparar com a novata arrivista de *A malvada*, Paglia não foi em frente para saber se Sontag queria ser espreitada, ou se ela — que mal chegara aos quarenta anos — já estava perscrutando o horizonte à procura de uma sucessora. Nas duas décadas seguintes, Sontag se tornaria uma presença muito maior na mente de Paglia.

Em 6 de outubro de 1973, um dia depois que Susan deixou Bennington, o Egito e a Síria atacaram Israel. Era o Yom Kippur, o dia mais sagrado do ano judaico. Apesar dos repetidos alertas, entre eles o do rei jordaniano, que voou secretamente a Tel Aviv para avisar o primeiro-ministro de Israel, os israelenses não estavam preparados. Quando egípcios atravessaram em massa o Canal de Suez e sírios ocuparam as colinas de

Golã, muitos israelenses e seus amigos temeram pela própria existência do país.

Um deles era Nicole Stéphane. Fosse financiando o primeiro assentamento na Palestina, garantindo a Declaração Balfour ou construindo o Knesset em Jerusalém, a família dela tinha sido de fundamental ajuda para a criação do Estado de Israel. Em 1948, durante a Guerra de Independência, ela havia sido correspondente de guerra. Em 1957, estivera num kibutz, Ein Gev, no mar da Galileia: a uma distância que se pode percorrer facilmente a pé da antiga fronteira síria. Esses laços profundos motivavam seu pânico, e ela telefonou para Susan.

“Não suporto ficar na França”, disse ela. “O noticiário televisivo aqui é terrível.” Susan a chamou a Nova York, onde “todo mundo é a favor de Israel”, e ela foi.³⁶ Com Susan e David a reboque, ela quase imediatamente decolou de novo, com destino a Israel. “Com um cartão de crédito”,³⁷ elas fizeram um filme, *Promised Lands* [Terras prometidas], que seria o melhor que Susan fez na vida. Mesmo hoje, depois de todas as transformações vividas pelo conflito árabe-israelense, o filme permanece como um guia indispensável para esse conflito. Ele levou a mente analítica de Susan a uma situação altamente emocional e mostrou o terrível custo do conflito sobre vidas individuais, evitando ao mesmo tempo os clichês e a propaganda.

É um filme físico, visceral. A câmera se demora sobre texturas: do deserto, das ruas das cidades, do equipamento com que a guerra — ainda em plena fúria durante as filmagens — era conduzida. A trilha sonora frequentemente é cacofônica, como se alguém estivesse mudando de estações no rádio, passando de orações num funeral judeu a canções pop francesas e árias italianas e dando uma boa ideia da mistura improvável que se juntou para fazer o Israel moderno. Mas um som permanece na

mente. É o som, nos últimos minutos do filme, de um médico num hospital psiquiátrico que “trata” de um veterano drogado e soluçante recriando os sons da guerra — clangor, assobios, gritos, tiros — que haviam causado sua ida ao hospital. Enquanto o homem afunda o rosto em seu travesseiro, arranha as bordas da cama, choraminga e implora, a cena medonha — ordens gritadas, sirenes rugindo, mobília se despedaçando — continua sem parar por insuportáveis dez minutos: a história de Israel encarnada num único paciente sem rosto.

Assim como Nicole e Susan, *Promised Lands* é altamente simpático às aspirações judaicas. “Por que eu deveria ser anti-Israel?”, Susan perguntou a um repórter em Jerusalém. “Eu acharia muitíssimo difícil tomar uma posição contra esse país. Tenho orgulho de ser judia, me identifico muito com outros judeus, e por temperamento eu me inclino para Israel.”³⁸ Ao mesmo tempo, é também um retrato do Estado de Israel como um hospício, assombrado por pogroms e câmaras de gás, tão transtornado por seu próprio sofrimento que se tornou incapaz de enxergar a dor dos outros.

O porta-voz dessa visão é o romancista Yoram Kaniuk, que fala ao longo da maior parte do filme, traçando a trajetória do sionismo desde “Tolstói e a música e a dança e as maravilhosas primeiras ideias socialistas” até o impasse atual. Até a guerra de 1967, diz ele, Israel tinha sido uma sociedade fragmentária cuja principal preocupação era a sobrevivência e cujos valores mais elevados eram a igualdade e a solidariedade. Mas a vitória trouxe dinheiro — “As pessoas começaram a construir palacetes” — e a degeneração moral fomentada por fantasias imperiais: Israel “tornou-se muito despreocupado quanto aos sofrimentos das outras pessoas, às dificuldades das outras pessoas”.

A essa altura, Susan faz um inventário da parafernália daquela sociedade, passando de imagens de beduínos pastoreando ovelhas a

supermercados reluzentes e boates de quinta categoria. Numa entrevista, ela lamenta o desenvolvimento que transformou Israel numa sociedade materialista moderna sem a tornar moderna de um modo positivo, libertador: “Eu não esperava esse convencionalismo, esse consumismo, e especialmente a atitude que existe aqui em relação às mulheres”, declarou ao *Jerusalem Post*. Indagada se o feminismo poderia ser considerado “uma importação secundária dos Estados Unidos”, ela retrucou: “Levando em conta todas as coisas que vocês importam dos Estados Unidos, essa teria sido uma das melhores”. E, perguntada se não era “incomum duas mulheres estarem no comando da realização de um filme”, respondeu: “Não é incomum duas mulheres estarem no comando do que quer que seja?”.³⁹

Mas o feminismo não era o principal desafio de Israel. (Uma mulher, Golda Meir, era, na verdade, primeira-ministra.) O problema era que o sonho sionista, dizia Kaniuk, tinha feito os judeus se encaminharem, totalmente despreparados, rumo a uma tragédia.

Os judeus conhecem o drama. Não conhecem a tragédia. A tragédia é quando o direito se opõe a outro direito. E aqui há dois direitos. Os palestinos têm pleno direito à Palestina. E os judeus têm pleno direito à Palestina. Não me pergunte por quê. Mas eles têm. Não há solução para uma tragédia, e esta aqui é uma situação trágica.⁴⁰

O filme expressa essa ambivalência, e em razão disso era muito mais nuançado que os escritos políticos anteriores de Susan. Com muita frequência, eles tinham sido só drama, não tragédia. E os corpos que apareciam no filme não eram os espectros oníricos de *Morte em questão* e *O benfeitor*, mas os rostos carbonizados e as pernas enegrecidas de gente

real, apodrecendo no sol do deserto. Conforme ela se expressou em seu diário, era ali que “a morte começa a ficar real”.⁴¹

22. A própria natureza do pensamento

Em 18 de outubro de 1973, cinco dias antes do cessar-fogo que deu fim à Guerra do Yom Kippur, quando Susan e Nicole ainda estavam acampadas no Sinai, um ensaio apareceu no *New York Review of Books*. Intitulado simplesmente “Fotografia”, ele anunciava uma das “revoluções do sentir e do ver” que Hippolyte chamava de “as revoluções do meu tempo”.

Uma delas estava na própria obra de Sontag, cuja fase madura era inaugurada por aquele texto. Outra ocorria na história da crítica e da arte moderna. Quando *Sobre fotografia* — seis ensaios, dos quais “Fotografia” era o primeiro — apareceu, quatro anos depois, tornou-se quase imediatamente um daqueles raros livros de crítica que geram por conta própria toda uma escola. Não era um livro perfeito, como a própria Sontag admitiria mais tarde. Mas era um grande livro, cuja grandeza residia não em sua perfeição, mas em sua fecundidade: sua capacidade de provocar outros pensadores e de instigá-los a formular novas ideias deles mesmos. Era o início de uma conversa, não o fim; e se jamais poderemos saber se é possível escrever sobre fotografia sem fazer referência a Susan Sontag é porque quase ninguém se deu ao trabalho de tentar.

Era um livro poderoso: poderoso o bastante para arruinar a amizade de Susan com fotógrafos como Peter Hujar e Irving Penn;¹ poderoso o

bastante para que um crítico fizesse Susan soar como um correlato *highbrow* da Ku Klux Klan: “Ela não vê as fotografias como obras de arte individuais, assim como um fanático não pensa em negros, italianos ou judeus como indivíduos”.² Para outros, conforme escreveu um resenhista, “o livro se tornou, quase instantaneamente, uma bíblia”. Trinta anos depois, fotógrafos ainda “se perguntam o tempo todo por que estão fazendo o trabalho que fazem, e para quem o fazem, e se alguém se importa se o fazem ou não. Se alguma pessoa forneceu as palavras para esse autoquestionamento, foi Susan Sontag”.³

A recepção ao livro reflete a ambivalência da própria autora. Seu anseio por ver corretamente — a questão mais persistente em sua obra — brigava com sua desconfiança diante das inevitáveis distorções da metáfora e da representação.

Por um lado, sua desconfiança em relação aos fotógrafos é tão manifesta que não chega a surpreender o fato de muitos deles terem ficado chocados. A iconofobia da puritana secular americana se juntava à desconfiança de ídolos que caracterizava a “seriedade moral judaica”. (“Sim, sou uma puritana”, escreveu ela em 1976. “Duas vezes ainda por cima — americana e judia.”)⁴ Ela lançava um olhar desdenhoso às “meras imagens da verdade”.⁵ Fotografias eram consumismo kitsch e instrumentos de vigilância totalitária, e o que faziam “para amortecer a consciência era pelo menos o mesmo tanto que faziam para despertá-la”. Câmeras eram “armas predatórias”,⁶ e fotógrafos eram bisbilhoteiros, voyeurs e psicopatas: “Há uma agressão implícita em todo uso da câmera”.⁷ E isso só no primeiro capítulo do livro.

Vinte anos antes, em *A mente do moralista*, ela comentara que “o simples fato de *observar* fenômenos atômicos mudava suas velocidades, e portanto

as relações observadas”.⁸ A mecânica quântica ia ainda mais longe, postulando objetos que só *começavam* a existir quando observados. Para esse mistério cabalístico, a câmera oferecia um símile pronto: suas lentes alteravam a realidade e também a criavam. Esse modo de olhar — que transforma e falsifica a matéria — é a base da desconfiança de Sontag em relação à câmera, assim como de sua desconfiança em relação à metáfora. Uma fotografia, afinal de contas, é uma metáfora — uma coisa que representa outra —, e Susan tinha uma aversão instintiva a metáforas.

Alguém diz: “A estrada é reta”. O.k., então: “A estrada é reta como um barbante”. Uma parte profunda de mim sente que “a estrada é reta” é tudo o que você precisa dizer e tudo o que você *deve* dizer.⁹

Mas (“A própria natureza do pensamento é o *mas*”, disse ela) essa não era a história toda. A exemplo de quando ela escreveu que se sentia “fortemente atraída pelo *camp*, e agredida quase na mesma proporção”, ou que “cresci tentando ao mesmo tempo ver e não ver”, seu relacionamento com a fotografia nunca foi uma simples questão de amor ou ódio. Era amor *e* ódio, em medida extrema, uma carga elétrica que explica por que as pessoas amaram ou odiaram — amaram *e* odiaram — *Sobre fotografia*.

Essa tensão tornava o livro empolgante. Se *A vontade radical* é muitas vezes impressionante, dificilmente se poderá chamá-lo de divertido. *Sobre fotografia* é as duas coisas. A erudição de Sontag já não ameaça esmagar o leitor de cultura mediana que se vê diante dela. Ela veste seu saber com leveza, o que torna ainda mais espantosos seu alcance e sua perspicácia. Com centenas de exemplos, ela ilustra as complicadas relações entre uma metáfora e a coisa que ela representa, perverte, distorce e cria.

Para Susan, um grau de crença na irrealidade do mundo tinha sido psicologicamente necessário. Visto através de uma lente sofisticada, essa

crença podia até parecer convincente intelectualmente; mas não era satisfatória, porque, se o olho distorce, ele de todo modo vê alguma coisa real. O mundo onírico imaginado em seus romances e endossado em seus ensaios (“É muito pequenino — o conteúdo é muito pequenino”) era a visão *camp*, a visão de Warhol, de que o mundo era feito de superfície e estilo. Isso era verdade, mas apenas meia verdade — drama, não tragédia. Pois se a visão e a metáfora e a fotografia alteram a realidade, elas, com a mesma frequência, também a revelam.

Mas Susan não poderia perceber essa “tragédia” até que, segundo suas palavras, a morte começou a se tornar real. Ela ficara fascinada com as fotos de Hujar dos corpos em Palermo; e em Israel, quando ela fotografou corpos, viu pela primeira vez a carne real apodrecendo por trás das imagens. Aconteceu que aqueles corpos acabaram ficando à espreita de todo o empreendimento. “A fotografia é o inventário da mortalidade”, escreveu ela.¹⁰

No interior de *Sobre fotografia* está outro dos autorretratos disfarçados de Sontag. O livro teve origem em sua visita, no final de 1972, a uma das exposições de maior sucesso da época, a retrospectiva póstuma de Diane Arbus. Arbus cortara os pulsos e tomara uma overdose de barbitúricos um ano antes, aos 48 anos. No breve intervalo entre sua morte e a mostra no Museu de Arte Moderna, ela havia ficado tão famosa que, quando a exposição foi inaugurada, formou-se uma fila de vários quarteirões. Atraiu mais visitantes que qualquer exposição de fotografia até então, foi tão popular que, quando terminou sua turnê pela América do Norte — sete anos depois! —, nada menos que 7 milhões de pessoas a tinham visto.¹¹

Muitos eram visitantes que voltavam, entre eles Susan Sontag.¹² Em 1965, Arbus fotografou duas vezes Susan e David. O primeiro retrato os

mostra num banco de parque, os narizes quase se tocando, tão juntinhos que parecem quase duas metades do mesmo rosto: nenhuma imagem transmite tão bem a simbiose entre os dois. Arbus produziu também outra imagem com um estado de espírito muito diferente, na qual Susan, com fisionomia deprimida, se aconchega em David, vestido com esmero. Também ele parece desconfortável, como se a tristeza de sua mãe o contaminasse pelo contato. Susan não gostava de Arbus, e talvez seja essa desafeição que transpareça no retrato: certamente ela vem à tona em seus comentários sobre a fotógrafa, com base nos quais dá a impressão de tê-la detestado.¹³

Mas Susan também estava fascinada por ela — e fascinada pelo fato de as pessoas estarem fascinadas por ela. Parte das razões pelas quais ela voltava sempre à exposição, disse, era para ver o público, escutar às escondidas seus comentários.¹⁴ Quem essas pessoas estavam contemplando não eram pessoas quaisquer, já que a exposição de Arbus era — para pegar emprestado o título do ensaio de Susan — um *freak show*. Havia um “judeu gigante”. Havia gente com síndrome de Down e gente com tatuagens no rosto. Havia um menino brincando com uma granada de mão de brinquedo, homens se maquiando e uma mulher engolindo uma espada.

O público devorava o que Sontag chamou de “monstros seletos e casos extremos” porque eles eram tendencialmente apropriados para aqueles tempos:¹⁵

As fotos de Arbus transmitem a mensagem anti-humanista cujo impacto perturbador as pessoas de boa vontade, na década de 1970, queriam avidamente sentir, do mesmo modo como, na década de 1950, desejavam ser consoladas e distraídas por um humanismo sentimental.¹⁶

Por coincidência, Susan tinha sido por muito tempo fascinada pelos freaks. Eram um dos “temas que persegui durante toda a vida”. E aparecem com frequência em seus cadernos de anotações. Em 1965, ela anotou seu fascínio por

Evisceramento

Desnudamento

Condições mínimas (de *Robinson Crusoe* a campos de concentração)

Silêncio, mutismo

Minha atração voyeurística por:

Aleijados (Viagem a Lourdes — eles chegam da Alemanha em trens fechados)

Freaks

Mutantes

...

Comparar com [X] que descobriu que gostava de desempenhar um papel sádico no sexo ao notar que gostava das mesmas coisas — espiar livros de medicina, aleijados etc.

Ou existe algo mais? Tal como:

Identificar-me com os aleijados?

Testar-me para ver se me acovardo? (reagir contra a suscetibilidade da minha mãe, como com a comida)

Um fascínio com as condições mínimas — obstáculos, deficiências — das quais a pessoa mutilada é uma *metáfora*?¹⁷

Em seu ensaio sobre ficção científica, ela escreveu que os cientistas estavam “sempre sujeitos a ter um colapso ou ir até as últimas consequências”, porque eram uma “espécie de intelectual”. Também ela pertencia a essa espécie, e uma parcela da sua atração pelos freaks era sem

dúvida que ela própria era um deles: malhada por ser judia, subestimada por ser mulher, em perigo por ser gay.

Em novembro de 1972, época em que visitava repetidamente a exposição de Arbus, ela escreveu em seus diários que seu gosto pelo aberrativo estava também interligado a seu interesse pelo *camp*, e que seu ensaio sobre aquele tema tinha quase se tornado inteiramente outra coisa. Esse outro tema era a morbidez, e estava relacionado a sua descoberta do gosto homossexual em Paris. O *camp*, escreveu ela, era “não uma lâmpada, mas uma ‘lâmpada’; não uma mulher, mas uma ‘mulher’”. E a morbidez não era morte, mas “morte” — a estética da morte —, assim como a pornografia não era o sexo, mas a descrição do sexo. Nenhuma das duas coisas era o mundo real. Eram o mundo como vontade — e representação.

Minha escolha original era “morbidez”. (Das esculturas neoclássicas de Canova à arte da mumificação das catacumbas dos capuchinhos de Palermo e Siracusa (Sicília) e Guanajuato (México). Quando isso não funcionou, me virei para o *camp*.)

Definir a sensibilidade de Diane Arbus me faz mergulhar de novo no meu tema original.

Elliott Stein, eminência parda de muitos artistas (eu, Kenneth Anger) — iniciador cult underground desse gosto: freaks, gêmeos, sadomasoquismo, art nouveau, arte vodu, *camp*, barroco, óperas de Strauss, Damia & Frehel & Milly, Romaine Brooks, exposição do câncer no Museu de Medicina de Londres, filmes de Tod Browning, efígies de Zumbo em Gloire, arte “simbolista” (de Knopff) [sic], livrarias de sexo da Times Square, magia negra, cultos de motocicleta, semanário da Justiça. O quarto de Elliott no Hôtel Verneuil em Paris era

os anos 1960. A gente entrava no seu quarto no final dos anos 1950 e via os anos 1960, via o futuro. Como a “caixa mágica”.¹⁸

“Fotografar freaks ‘produzia em mim uma euforia tremenda’, explicou Arbus. ‘Eu simplesmente os adorava.’”¹⁹ As filas dando a volta no quarteirão atestavam que não era só ela. Se Susan também estava em pé naquela fila, ela também compreendia a obscenidade de olhar para o que via como pessoas exibidas como aberrações. E ela era cética quanto ao processo que permitia que os espectadores as vissem — as perscrutassem, as examinassem, as colecionassem, ficassem chocados por elas, zombassem delas — sem o menor risco de que elas retribuíssem o favor. Esse aspecto voyeurístico da fotografia a conectava à perversão sexual, tornando-a “uma obsessão extremamente pessoal (como aquilo que Lewis Carroll sentia por meninas, ou o que Diane Arbus sentia pelas turmas do Dia das Bruxas)”.²⁰

“Você vê alguém na rua”, escreveu Arbus, “e, essencialmente, o que nota nessa pessoa é seu defeito.”²¹ Essa frase, citada por Sontag, faz Arbus parecer perversa. Também ecoa o que a colega de Susan na Universidade de Connecticut disse sobre ela: “A gente sentia que ela estava sempre julgando, e julgando sempre desfavoravelmente”. Embora Susan nunca enunciasse essa dupla identificação — com as turmas do Dia das Bruxas e com os abutres culturais estupidificados —, ela confere a *Sobre fotografia* a tonalidade emocional que se escondia por trás das melhores polêmicas de Sontag. Ela era Arbus e freak, fotógrafo e fotografada, juiz e réu, carrasco e vítima. Sua ambivalência significava que aqueles escritos eram endereçados antes de tudo a ela mesma, com o intuito de purgar uma parte de si mesma da qual ela desconfiava. Significava também que aqueles que acusavam Sontag de odiar a fotografia estavam tão errados quanto os que

achavam que ela a amava. Ela se sentia tão ambígua em face da fotografia quanto em face de si mesma: a divisão que ela descrevera em 1960 entre “não sou nada boa” e “sou ótima”.

“O tema das fotos de Arbus é, para tomar emprestado o rótulo hegeliano, ‘a consciência infeliz’.”²² É exatamente esse o assunto da própria obra de Sontag, embora o tema de *Sobre fotografia* possa ser chamado igualmente de a consciência dividida: entre as coisas e sua representação, entre uma linguagem descritiva e alguma realidade “real” em torno da qual a consciência tateia sem nunca conseguir apreender de fato. O anseio de Sontag por capturá-la explica em parte sua fascinação pela “arma ideal da consciência em sua índole possessiva”: a câmera, que empacota a realidade como um bem de consumo facilmente acessível. O desejo de “obter” a realidade não deveria ser reduzido ao consumismo, já que para Sontag ele ia muito mais fundo. Mas é verdade que a câmera permite que a esquisitice das pessoas — seu sofrimento — seja fatiada, posta na parede, vendida: transformada num produto.

No entanto, mostrar as experiências de outros é também uma chance de compreendê-las. “A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: ‘Aí está a superfície. Agora, imagine — ou, antes, sinta, intua — o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto’.”²³ Qualquer criança sabe que as aparências podem ser enganadoras, e que nem todas as realidades podem ser compreendidas por meio de imagens. Susan tinha ficado tão horrorizada com as fotos do Holocausto que viu quando menina em Santa Monica que podia dizer que a experiência partiu sua vida ao meio. Mas o que ela sabia de verdade sobre aquele sofrimento? Imagens que eram chocantes demais — captadas nos extremos da experiência — podiam subjugar e amortecer a experiência tanto quanto despertá-la.

Talvez essa própria anestesia, escreveu Sontag, fosse a razão de as pessoas buscarem fotografias.

Segundo Reich, o gosto masoquista da dor não emana de um amor à dor, mas da esperança de obter, por meio da dor, uma sensação forte... Mas existe outra explicação do motivo por que as pessoas procuram a dor, uma explicação diametralmente oposta à de Reich e que também parece pertinente: que as pessoas a procuram não para sentir mais, mas para sentir menos.²⁴

A arte, para ela, tinha sido um meio de intensificar a sensação: “*ver mais, ouvir mais, sentir mais*”. Por trás de seu ataque a Arbus estava o temor de que aquela arte pudesse fazê-la sentir menos, encobrando a realidade, estetizando-a, reificando-a: “À realidade dolorosa e horripilante lá fora”, escreveu Sontag, “Arbus aplicou adjetivos como ‘tremendo’, ‘interessante’, ‘incrível’, ‘fantástico’, ‘sensacional’ — o deslumbramento infantil da mentalidade pop”.²⁵ Ao trazer as técnicas de Warhol para o parque de diversões, Arbus estava embotando os sentidos, pensava Sontag. E pelo fato de ver o tema de Arbus como a dor dos outros, ela temia que a fotógrafa estivesse corroendo o imperativo moral — ele próprio ambíguo — de ver o objeto como algo mais do que o seu defeito. Ver aquelas imagens com demasiada frequência, voltar ao *freak show* repetidas vezes, faria as pessoas sentirem cada vez menos.

Se a técnica da autora de se esconder dá a *Sobre fotografia* uma proximidade que faltava em seus livros anteriores, nem mesmo o mais profético dos escritores poderia suspeitar que seu próprio futuro estava anunciado ali e que acabaria por envolver o livro décadas depois de sua

publicação numa outra aura, mais sinistra. Depois de sua morte, o cadáver de Susan se tornou o centro de um áspero debate sobre o que era apropriado e o que era obscuro na fotografia. O debate dividiu seus amigos e a família. E mostrou que as questões em *Sobre fotografia* não eram apenas filosóficas. Eram ferozmente emocionais: questões, literalmente, de vida e morte.

Quando Susan Sontag estava morrendo, sua companheira, Annie Leibovitz, tirou uma série de fotos dela recebendo quimioterapia, deitada em macas de hospital, contorcendo-se em agonia, e em seguida — inchada, marcada de cicatrizes, completamente irreconhecível — morta. As fotos foram publicadas dois anos depois da morte de Susan num livro chamado *Vida de uma fotógrafa*. Nesse livro, Leibovitz intercalou fotos profissionais, incluindo imagens de políticos e celebridades, com fotos de sua vida pessoal. Ela documentou sua gravidez e o nascimento de sua primeira filha; e por fim duas mortes quase simultâneas: a de Susan e, poucas semanas depois, a de seu pai.

Para Leibovitz, era uma celebração dos extremos da vida — nascimentos e mortes — junto com os dias entre eles. Para outros, era um *freak show*. David Rieff ficou indignado por julgar que sua mãe foi “humilhada postumamente ao ser ‘relembrada’ daquele modo em imagens festivas de uma celebridade morta”.²⁶ A expressão “festiva” fazia lembrar a própria indignação de Susan diante do que via como exploração, por Arbus, de pessoas que não estavam mais no controle de sua própria imagem e não podiam dar um consentimento válido a sua exibição e seu uso. Leibovitz reconhecia o problema e suas dificuldades. “Acho que Susan realmente ficaria orgulhosa dessas fotos — mas ela está morta”, disse. “Agora, se ela estivesse viva, não iria querer que fossem publicadas. É de fato diferente. É estranho mesmo.”²⁷

Apesar de suas declarações de amor ao meio, o livro de Sontag acabou identificado com uma visão negativa da fotografia. “Muitos de seus insights permanecem penetrantes e certos”, escreveu uma crítica tardia, Susie Linfield. “Mas foi Sontag, mais do que qualquer outra pessoa, a responsável pela instauração, na crítica fotográfica, de um tom de suspeita e descrença, e por nos ensinar que ser lúcido diante das fotografias significa colocá-las em questão.”²⁸ As pessoas raramente se perguntam se críticos literários amam a literatura, ou se críticos musicais amam a música, mas quando escrevem sobre fotografia, “os críticos encaram as reações emocionais — se é que têm alguma — não como algo a ser experimentado e compreendido, mas como um inimigo contra o qual se deve estar sempre em guarda [...] Eles abordam a fotografia — não fotografias, fotógrafos ou gêneros específicos, mas a fotografia em si — com suspeita, descrença, raiva e medo”.²⁹

Sontag muitas vezes reagia em público com serenidade ou indiferença a coisas que intimamente a comoviam bastante; mas foi a falta de uma conclusão final que tornou o livro tão influente. No lugar de uma declaração retumbante e definitiva (“Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”), o livro termina com um apêndice de citações. É uma conclusão apropriada para um livro que, ele próprio, ao ser fartamente citado, serviu de combustível a controvérsias, já que as citações, assim como as fotografias, podem ser extraídas do contexto e arranjadas, adulteradas e enquadradas de modo a sustentar praticamente qualquer argumento. Fotografias são citações de tempo, instantes que representam um conjunto maior; e qualquer descrição crítica — construída em torno de citações — inevitavelmente omite determinados argumentos: é análoga, nesse sentido, a um livro de fotos. Uma citação, como uma

fotografia, é um fragmento que sugere a realidade sem ser equivalente a ela, é por isso que a fotografia

não tem sido, afinal, mais imune que a pintura às dúvidas modernas mais características quanto a qualquer relação direta com a realidade — a incapacidade de garantir o mundo tal como é observado.³⁰

A relação da fotografia com o mundo é marcada pelas mesmas dúvidas que cercam toda interação entre metáfora e realidade. Imagem e coisa não eram nem completamente distintas nem completamente idênticas. Em vez disso, suas relações evoluíram com a história, uma coisa na França do século XIX...

“Nossa era” não prefere imagens às coisas reais por perversidade, mas em parte como reação aos modos como a noção do que é real foi progressivamente se complicando e enfraquecendo, um desses primeiros modos sendo a crítica da realidade como fachada, que emergiu entre as classes médias esclarecidas no último século.³¹

... e outra coisa na China maoista:

Os chineses não querem que as fotos signifiquem grande coisa ou que sejam muito interessantes. Eles não querem ver o mundo a partir de um ângulo inabitual, descobrir novos temas. As fotografias devem mostrar o que já foi descrito [...]. Para as autoridades chinesas, só existem clichês — que eles não consideram clichês, mas visões “corretas”.³²

Ao enfatizar quão erráticos são esses valores, e quão suscetíveis eles são à cultura e à história, Sontag se distanciou de seu interesse pelo *camp*, “que apaga o conteúdo”, e também das concepções do outro extremo, que

poderiam ser resumidas como “contra a interpretação”. O conteúdo não estava mais em guerra com a interpretação, nem a metáfora com a substância. Em vez disso, estão entremeados de maneiras que poderiam ser descritas como tragédia versus drama. Ou — para dizer nos termos pessoais em que tanto o livro de Sontag como o de Leibovitz foram recebidos — como um relacionamento.

O relacionamento entre a fotografia e a realidade é tão carregado quanto o relacionamento entre duas pessoas. Como em qualquer relacionamento, a própria atitude de Susan diante da fotografia nunca foi constante. Sua compreensão das dificuldades de olhar e ver havia se aprofundado desde seus primeiros escritos e, nos anos vindouros, se aprofundaria ainda mais. Em nenhuma outra área seu entendimento se tornaria tão ricamente complexo quanto na questão da contemplação de corpos, especialmente em sofrimento. Ela ficara fascinada com os retratos de mortos de Peter Hujar. Ela própria fotografara corpos carbonizados em Israel. Aplicar a mesma leitura a essas imagens que ela aplicara a retratos do sofrimento, e que outros aplicaram às fotos do corpo dela própria, significaria perguntar se também aquelas pessoas haviam consentido que seus corpos fossem usados para defender uma ideia, fosse mórbida (“Hoje eu, amanhã você”) ou moral (o custo humano da guerra).

As fotos de Leibovitz de mortos e feridos em Sarajevo, intercaladas com as de astros do rock e de passeios familiares, foram tiradas por insistência direta de Susan. “Fotografar é essencialmente um ato de não intervenção”, escrevera ela em *Sobre fotografia*. Na época em que levou Leibovitz à Bósnia, quase vinte anos depois, ela já não acreditava mais naquilo; já não desdenhava a fotografia de guerra como uma combinação de “voyeurismo e perigo”; já não dizia que fotos de guerra eram “a reprise

insuportável de uma exibição de atrocidade agora familiar” embotando os sentidos de uma burguesia cansada.³³ Na Bósnia, ela viu que a fotografia podia ser um ato de amor e de autossacrifício, uma intervenção política direta, um solavanco, não uma anestesia.

Ao mesmo tempo — assim como é perfeitamente possível amar e odiar a mesma pessoa —, ela podia ser obscena.

23. Nem um pouco seduzida

Em 1971, David Rieff estava com dezenove anos e concluía seu primeiro ano no Amherst College. Tivera uma travessia difícil pela adolescência entre pais em pé de guerra. Susan, frequentemente uma mãe ausente e descuidada, reconhecia a validade do comentário feito por muitos amigos próximos. Era possessiva demais e via David como uma extensão dela mesma. “Eu me identifico demais com ele, e ele demais comigo”,¹ escreveu ela no ano em que o filho partiu para a faculdade. Esse relacionamento sem fronteira definida vinha de longe, até mesmo desde antes do nascimento de David. Philip, escreveu ela,

me persuadiu da sua ideia de amor — que uma pessoa pode *possuir* a outra, que eu podia ser uma extensão da sua personalidade e ele da minha, como David seria de nós dois. Amor que incorpora, que devora a outra pessoa, que corta os tendões da vontade.²

Ela criticava — e até mesmo escarnecia — essa “ideia de amor” possessiva, antropofágica, mas era incapaz de controlar sua própria carência e seu medo do abandono. Foi mais explícita a esse respeito, e menos autocrítica, numa carta a sua irmã, Judith, quando David ainda era uma criança de colo, escrevendo que não tinha a menor intenção de soltar o “pequeno tirano divino”.

Já fiz um pacto com ele para que não se case antes dos quarenta, e que então arranje um apartamento no mesmo prédio dos seus pais, como um bom filho

judeu. Não quero nada dessa modernice de emancipação da mamãe que os psiquiatras estão pregando aos pagãos.³

Em seus diários, ela era impiedosa consigo mesma — mas o foco estava sempre nela própria. É para isso, claro, que serve um diário; mas mesmo as mulheres que causavam sua aflição aparecem como atrizes em seu drama pessoal, mais do que como personalidades com vida própria. E nos cem volumes desses diários, uma pessoa se notabiliza pela ausência: seu próprio filho.

Os amigos se preocupavam com o tratamento que ela dispensava a ele. Susan o deixara para trás com frequência para ir à Europa, especialmente quando estava envolvida com Carlotta e Nicole. Depois que Rose McNulty foi embora, quando David ainda era bem pequeno, ela muitas vezes o confiou aos cuidados de Roger Straus e Peggy Miller, que se encarregavam dele no lugar dos pais. Quando ele entrou na adolescência, Susan lhe deu uma liberdade incomum — e, para pessoas de mentalidade mais convencional, alarmante.

Susan deixou David se educar sozinho, embora gostasse de assumir o crédito por ter criado um “cavalheiro brilhante, divertido e perfeito”, diz Roger Deutsch. Deutsch era o “sujeito normal de Wisconsin” que se tornou amigo de David por volta daquela época e acabou passando mais de dois anos, de 1975 a 1978, no apartamento da Riverside Drive. Ele viu como Susan o aprontava para lhe servir de acompanhante. “Ele tinha que ser algo que ela pudesse exibir em público como sua criação”, diz Deutsch.⁴

Susan tinha apenas dezenove anos quando ele nasceu, quarenta quando ele atingiu a maioridade. Eram tão próximos na idade que seu relacionamento evoluiu para uma espécie de companheirismo, e, à medida que ele ficava mais velho, eles passaram a parecer mais um casal do que mãe e filho. “Ela não era uma mãe, e ele não era um filho”, disse Yoram Kaniuk, que os conheceu em Israel em 1973.⁵

A relação entre eles muitas vezes parecia estranha aos amigos. “Ela obviamente não o amava num sentido maternal”, diz Deutsche. “Ela o amava no sentido de haver criado aquele personagem.” Os temas, constantemente reiterados por Susan, da beleza e do brilho intelectual dele, pareciam algo mais que um orgulho natural de mãe. Numa carta de 1978, Paul Thek disse o que muitos outros pensavam, mas não

sabiam bem como enunciar. “Sua situação emocional em relação ao estabelecimento da dinastia Sontag na América. Cartas (com a cooperação do pobre David) pareciam desesperadas, disparatadas, até mesmo VORAZES.”⁶

A despeito de seus vastos interesses, David não era um acadêmico ambicioso. Seus colegas de colégio eram “sujeitos comuns”, diz Deutsch. “Não eram interessantes intelectualmente, eram garotos, que faziam coisas de garotos.” Ele abandonou o Amherst College depois de um ano, mudou-se para Paris e, no ano seguinte, foi para Cuernavaca, no México. Ali, estudou na “desescola” do sacerdote austríaco Ivan Illich, cujo Centro para Documentação Intercultural era “um clube livre para a busca da surpresa”, nas palavras de Illich, “um lugar para onde vão as pessoas que querem ajuda para redefinir suas perguntas mais do que para completar as respostas que já obtiveram”.⁷ Durante seu período no México, David aprendeu espanhol, e em seguida voltou a Nova York, onde passou quase dois anos como motorista de táxi. “Eu não sabia que porra estava fazendo”, diz ele.⁸

É impossível imaginar Susan abandonando a faculdade e se tornando uma motorista de táxi — e talvez seja essa a questão. As rebeldias de David o levavam a lugares onde ela não podia segui-lo, e ele chegou a anunciar que pretendia se alistar com os fuzileiros navais. “Esse foi um desafio e tanto para ela enfrentar”, diz Stephen Koch.⁹ Mas muitos jovens tentam escapar de pais dominadores, e a busca por novas formas de viver sob a orientação de gurus carismáticos era típico de muitos membros da geração dele. Ainda assim, Susan insistiu para que ele completasse sua educação. Ele se matriculou em Princeton no outono de 1975, decisão que desencadeou inadvertidamente uma grave crise. Princeton requeria um exame médico, e David estava agindo de modo “incrivelmente imaturo diante da coisa toda”, segundo ele próprio. Ele se recusava a agendar um exame, e acabou dizendo a Susan que fizesse isso por ele. “Então ela pensou: ‘Bom, já que vamos marcar uma consulta, faz tempo que eu mesma não faço uma. Bem que eu poderia marcar uma para mim também’.”¹⁰

O resultado foi chocante. Sontag, aos 42 anos, tinha um tumor no seio esquerdo: um câncer com metástase, estágio 4. Ela foi à Clínica de Cleveland, onde o oncologista consultado propôs uma mastectomia “mais suave”. Quando ela voltou a

Nova York para ter uma segunda opinião, um médico do hospital Memorial Sloan Kettering propôs uma operação radical, e com essa palavra ela tomou uma decisão: “Comprometimento de verdade para ela”, escreveu David, “era sempre radical”.¹¹ Mas o significado da palavra, na medicina, era diferente do que era na política; na oncologia, significava uma cirurgia extremamente invasiva que no fim das contas não oferecia a longo prazo melhores resultados que intervenções mais localizadas.¹²

Ela oscilava entre o otimismo e o desespero. Numa ocasião, Roger Deutsch foi de carro com ela até o Sloan Kettering. “Descemos do carro e ela tomou minha mão nas suas, o que nunca tinha feito antes, e me encarou nos olhos.” Ela disse: “Roger, estou morrendo”. Qualquer que fosse o otimismo que ela acalentava, ele era alimentado, em parte, por desonestidade médica. “Era um procedimento-padrão dos médicos mentir para pacientes com câncer”, escreveu David. Embora seu médico não esperasse que ela fosse viver, não lhe comunicou essa mensagem; David mais tarde se perguntou se, caso tivesse conhecimento de quão exíguas eram suas chances, “ela teria tido a força de vontade para seguir adiante com o tratamento”.¹³ Ela sabia que tinha apenas 10% de chance de estar viva dali a dois anos. “Alguém tem que estar nesses dez por cento”, raciocinou ela, tentando se animar para seguir em frente.¹⁴

Antes da cirurgia, Stephen Koch falou com ela sobre a obra do clérigo anglicano do século XVII Jeremy Taylor, *Holy Living and Holy Dying* [Vida sagrada e morte sagrada]. “Ela ficou muito tocada. Recebeu aquilo — até onde me lembro — em silêncio.”¹⁵ E no hospital ela redigiu seu curto prefácio ao livro de Peter Hujar *Portraits in Life and Death* [Retratos na vida e na morte]: “Em períodos anteriores, as pessoas transformavam numa disciplina o estudo da morte”, escreveu. “Mas o corpo já sabe. É como se o corpo já tivesse familiaridade com a morte.”¹⁶

Em 28 de outubro de 1975, seu seio esquerdo foi “apagado”, disse ela, por um cirurgião habilidoso, que não deixou cicatriz alguma. Ou nenhuma cicatriz visível. Seu “lugar em seu próprio corpo — nunca muito firme — tinha sido irreparavelmente destruído” pela cirurgia, disse David, e ela passou a pensar em si mesma como “mutilada”.¹⁷ Era a palavra que ela usara antes — “mutilada, incompleta, pré-orgástica” — para descrever o enigma que ela identificou quando adolescente. Na época, ela descreveu sua infelicidade como tendo raízes “na

torturante dicotomia entre o corpo e a mente”. Ela dera passos largos rumo à superação de tal dicotomia, mas catástrofes sentimentais a obrigaram, repetidas vezes, a se refugiar na relativa serenidade da sua mente.

Assim era agora. Mas o prognóstico não era bom, e a cirurgia era apenas o começo. O tumor era a manifestação mais acessível de um câncer que impregnava seu corpo. Quatro outras operações se seguiram, para remover outras lesões; e depois trinta longos meses de bombardeio quimioterápico. “Eu me sinto como a Guerra do Vietnã”, disse ela. “Estão usando armas químicas em mim. Tenho que torcer.”¹⁸

Pouco antes do seu diagnóstico, ela já estava deprimida. “Preciso mudar minha vida”, escreveu. Estava se forçando a ficar animada. Mas temia que, como Diane Arbus e Alfred Chester, estivesse sendo puxada para baixo. Tinha sido preservada por um “sistema de portos seguros, de relações feudais, para rechaçar o terror — para resistir, para sobreviver”. Mas isso já não era mais suficiente.

Tenho construído uma vida em que não posso ser afligida ou perturbada profundamente por ninguém — exceto por D., claro. Ninguém (exceto ele) pode “chegar” até mim, penetrar nas minhas entranhas, me jogar no precipício. Todo mundo recebe o certificado de “seguro”. A joia e ponto central desse sistema: Nicole.

Estou segura, sim, mas estou ficando ainda mais fraca. Tenho cada vez mais dificuldade em ficar sozinha, mesmo por poucas horas. — Meu pânico aos sábados neste inverno em Paris, quando N. parte às onze da manhã para caçar e não volta antes da meia-noite. Minha incapacidade de deixar a Rue de la Faisanderie e percorrer Paris sozinha. Eu simplesmente fico lá, nesses sábados, incapaz de trabalhar, incapaz de me mover [...]

D. me lembra que o porto seguro não vai continuar seguro por muito mais tempo. (A bancarrota de N., a inevitabilidade da venda do apartamento da Rue de la Faisanderie.) Então será ainda mais difícil mudar o que quer que seja — Meu gosto por relacionamentos tutelares. Propensão desenvolvida primeiro em relação a minha mãe. (Mulheres fracas, infelizes, encantadoras.) Outro

argumento contra a retomada de qualquer tipo de conexão com C., que achei tão patética, tão deteriorada em Roma em março passado.¹⁹

Nessa passagem sombria, é fácil ler um pressentimento da doença que, sem que ela soubesse, já estava infestando seu corpo. Entretanto, seja na saúde ou na doença, o contentamento — e menos ainda a felicidade — era algo que nunca viera com naturalidade. Ela crescera “literalmente nunca ousando esperar a felicidade”, e seu relacionamento com Nicole estava definhando tão rápido quanto todos os seus relacionamentos anteriores tinham definhado.

Mas quando ela adoeceu, Nicole lhe ofereceu seu abrigo, físico e emocional. Saudável, Susan talvez desconfiasse daquele casulo; doente, não estava em condições de recusá-lo. Sua doença trouxe outra bênção. Ela sentia que David “tinha voltado para ela”, diz Minda Rae Amiran, “e que eles estavam muito próximos naquele período. Ela estava muito feliz com isso”.²⁰ Apesar de tudo, esses retornos a faziam lembrar seus embates com o abismo sob uma luz positiva.

A única época da minha vida em que eu sabia que era amada — sentia, aceitava, acolhia isso com humildade e gratidão — foi em 1975-6 — o primeiro ano em que estive doente, quando eu e todo mundo achamos que eu ia morrer. E eu estava eufórica. Ted [Mooney] disse que eu estava cheia de graça.²¹

Duas décadas mais tarde, ela contou a um amigo que também sofrera um câncer que “aquela foi a primeira vez em que pensei no quanto a vida é maravilhosa”.²²

Depois da cirurgia inicial de Susan em Nova York, Nicole encontrou um oncologista parisiense, Lucien Israël, que recomendou um procedimento de imunoterapia então indisponível nos Estados Unidos.²³ Ela mais tarde daria o crédito ao dr. Israël por tê-la salvado, e a si mesma por ter escolhido o tratamento impiedoso dele.

Como tantos americanos que trabalham por conta própria, ela não tinha nenhum plano de saúde quando ficou doente, e nem dinheiro para pagar pelos tratamentos necessários. O custo era de 150 mil dólares, o que equivaleria a cerca de 700 mil

dólares em valores atuais. Era uma quantia colossal para uma escritora cujos livros vendiam modestamente e que não tinha uma renda pessoal.

No entanto, diferentemente de tantos americanos, ela tinha a sorte de contar com uma rede de amigos ricos. Sob a liderança de Bob Silvers, que divulgou uma carta para arrecadação de fundos, eles se uniram em favor dela. Entre os contribuintes estavam Martin Peretz, o proprietário da revista *The New Republic*, e a colecionadora Dominique de Menil, de Houston. Estavam também colegas escritores e artistas, como Carlos Fuentes, Arthur Miller e Jasper Johns.

Nicole garantia que Susan tivesse tudo que necessitava e, apesar de suas próprias dificuldades financeiras, providenciou para que Susan pudesse voar de volta a Nova York no Concorde: os voos longos eram exaustivos demais. E quando ela se restabeleceu plenamente, sua sobrevivência foi saudada como um milagre no meio cultural. Stephen Donadio, um jovem intelectual, recorda como “uma das ocasiões mais importantes da minha vida” o primeiro discurso público que Sontag proferiu depois de seu restabelecimento, na Bobst Library, na New York University.

Quando viram Sontag subir ao palco, muitas pessoas pensaram que era como se estivessem vendo alguém que retornara dos mortos. Houve um arfar quase audível da plateia. Mas ela não parecia frágil e nem um pouco hesitante, e falou sobre o tema da doença de modo notavelmente direto, e com a evidente autoridade da experiência própria. A continuada intensidade da sua apresentação foi algo que testemunhei raras vezes, e o efeito do que ela tinha a dizer foi eletrizante. Ainda sou capaz de me lembrar dela comentando num tom de absoluta certeza que cada um de nós é cidadão de dois reinos — o reino dos saudáveis e o reino dos doentes — e que estamos fadados a passar um tempo em cada um deles. Durante o tempo em que ela falou, não houve o mais leve som na plateia.²⁴

Em 1978, ela publicou um pequeno ensaio, *Doença como metáfora*, que examinava o modo como se falava sobre o câncer — ou, com a mesma frequência, como *não* se falava. No texto, ela não fazia referência alguma a sua própria experiência. Essa reticência situava o livro a certa distância emocional, mas também lhe emprestava,

como é tão frequente em sua obra, uma carga polêmica extra. Ela havia sido atingida pelo câncer num mundo em que isso era algo de que se envergonhar — algo que a pessoa muito provavelmente merecia —, tal como ela escreveu depois:

O câncer é visto como uma doença à qual os fisicamente abatidos, os inexpressivos, os reprimidos — em especial aqueles que reprimiram a raiva ou sentimentos sexuais — são particularmente propensos, como a tuberculose era vista ao longo do século XIX e início do XX (na verdade, até que se descobriu como curá-la), como uma doença que tendia a atacar os hipersensíveis, os talentosos, os apaixonados.

Em 1989, com a vantagem de uma perspectiva mais ampla, Sontag refletiu sobre seu ensaio anterior. Descreveu como sua fúria contra o estigma em torno do câncer contribuiu para aumentar seu medo da doença em si: “O que me enraivecia particularmente — e me distraía do meu próprio terror e desespero em face dos lúgubres prognósticos dos meus médicos — era perceber o quanto a própria reputação dessa doença aumentava o sofrimento dos que ela atingia”.²⁵ Essa reputação fazia o que fazem as metáforas: transformavam uma coisa em algo que ela não era. No caso do câncer, uma mitologia moralizante transformava uma condição química ou fisiológica numa ocasião para julgar aqueles que dela sofriam.

Esses julgamentos significavam que os pacientes eram frequentemente “evitados por parentes e amigos e objeto de procedimentos de descontaminação levados a efeito por membros da sua família”, escreveu ela. “Ter câncer pode ser um escândalo que põe em risco a vida amorosa da pessoa, sua chance de obter uma promoção, até mesmo seu emprego.”²⁶ Muitas vezes os pacientes não eram informados sobre o que estava errado com eles — porque o câncer sugeria fraqueza moral e psicológica. Era “uma doença de falta de ânimo, afligindo aqueles que são sexualmente reprimidos, inibidos, não espontâneos, incapazes de expressar raiva”. O sexo — “O que se chama de vida sexual livre é tido hoje por algumas pessoas como algo que previne o câncer” — era tão importante quanto a raiva: “Há canceróforos como Norman Mailer, que recentemente explicou que, se não tivesse

esfaqueado a mulher (e expressado em ato um ‘sanguinário covil de sentimento’), teria contraído um câncer e ‘estaria ele próprio morto em poucos anos’”.²⁷

Metáforas desse tipo

inibem ou impedem as pessoas de buscar tratamento a tempo ou de fazer um esforço maior para obter um tratamento competente. As metáforas e mitos, eu estava convencida, matam. (Por exemplo, tornam as pessoas irracionalmente temerosas de medidas eficazes, como a quimioterapia, e as levam a nutrir a crença em recursos completamente inúteis, como dietas e psicoterapia.) Eu queria oferecer a outras pessoas que estavam doentes e àqueles que cuidam delas um instrumento para dissolver tais metáforas, tais inibições. Eu tinha a esperança de convencer pessoas aterrorizadas que estavam doentes a consultar médicos, ou a trocar seus médicos incompetentes por outros competentes, que lhes dessem o cuidado adequado. A encarar o câncer como apenas uma doença — uma doença muito grave, mas só uma doença. Sem “significado”. E não necessariamente uma sentença de morte (uma das mistificações é que câncer = morte).²⁸

O câncer foi mitologizado durante milênios. O antigo médico grego Galeno acreditava que “‘mulheres melancólicas’ têm mais probabilidade de ter câncer de mama que ‘mulheres sanguíneas’”, escreveu ela. E Sontag nunca teria escrito o livro se descendentes de tais ideias não persistissem no mundo contemporâneo. Na mentalidade popular, a “personalidade contemporânea do câncer” era uma “criatura abandonada, emocionalmente inerte, que odeia a si mesma”.²⁹ Como resultado, escreveu ela, o paciente se via preso a “uma doença não apenas letal, mas vergonhosa”.³⁰

Em sua forma moderna, essa mitologia derivava não de Galeno, mas de Freud. A ciência do século XIX havia se livrado progressivamente do tipo de ideias que Sontag atacava. Até que Freud invertesse a fórmula positivista de que “o mental é baseado no orgânico”, a doença havia sido “um alienígena que de algum modo se infiltrara no corpo do paciente”. Nas prescientes palavras da jovem Sontag, escrevendo em *A mente do moralista*, “a tese geral de Freud — doença concebida

como histórica” — era uma reversão dramática dos “fatores anatômicos, físicos e químicos” enfatizados na própria educação médica de Freud.

Como boa parte do pensamento de Freud, essas ideias também foram diluídas, em particular por Wilhelm Reich, um psicanalista radical que estendeu algumas das metáforas freudianas de histórias de detetives para dentro de regiões em que o próprio Freud nunca teria se aventurado. Ele chegou a voltá-las contra o mestre em pessoa. De acordo com Sontag, “Freud era ‘muito bonito... quando falava’, relembra Wilhelm Reich. ‘Então aquilo o atingiu justamente aqui, na boca. E foi aí que o meu interesse no câncer começou’”.

Susan havia estado, a certa altura, intensamente interessada em Reich. Em *Doença como metáfora*, ela o identificou como a fonte da associação moderna do câncer com a repressão sexual e emocional.³¹ “Nada é mais punitivo do que dar a uma doença um significado”, insistiu ela.³² O câncer era simplesmente uma doença. Não tinha significado algum.

Confrontada com esse simbolismo deturpado, a escritora adotava um papel não habitual. “Não conferir significado, que é o propósito tradicional do empenho literário, mas despojar uma coisa de significado: aplicar dessa vez ao mundo real essa estratégia quixotesca, altamente polêmica, ‘contra a interpretação’.”³³ Então ela escreveu *Aids e suas metáforas*, o apêndice a *Doença como metáfora* que ela publicou em 1989. Ali, ela refletiu sobre seus dois anos e meio sob tratamento do câncer. Ela havia visto como as metáforas desalentavam e até mesmo matavam seus companheiros pacientes, obrigando-os a demonstrar “repugnância por sua doença e uma espécie de vergonha”. Pareciam estar “sob o domínio de fantasias sobre sua doença pelas quais eu não me sentia nem um pouco seduzida”.³⁴

A imagem de sua inabalável lealdade à ciência consolou companheiros de sofrimento e se tornou um capítulo à parte na história médica. A câmera altera no mesmo momento em que registra, e suas observações começaram a alterar os estereótipos a respeito da doença e de suas vítimas. Em parte graças a ela, o câncer se tornou simplesmente mais uma doença. Não era possível torná-lo menos feio ou doloroso, mas ao mitigar suas metáforas Susan também mitigava uma parte do

sofrimento psicológico adicional que os pacientes de câncer confrontavam sem necessidade. No entanto, de todos os autorretratos disfarçados na obra de Sontag, nenhum é tão pungente — ou tão revelador — quanto o que emerge de seus livros sobre a doença.

Ela cataloga as superstições que oprimem o paciente de câncer. Cita seus heróis de adolescência Thomas Mann (“Sintomas de doença não são mais do que uma manifestação disfarçada do poder do amor; e toda doença é apenas amor transformado”) e André Gide, cujo herói “contrai tuberculose porque reprimiu sua verdadeira natureza sexual”.³⁵ Ela cita o sumário que um psicólogo nova-iorquino contemporâneo faz do “padrão emocional básico do paciente de câncer”. Eles compartilham “uma infância ou adolescência marcada por sentimentos de isolamento”, e depois perdem, na idade adulta, sua “relação significativa”, ponto em que desenvolvem “a convicção de que a vida não comporta mais esperança”.³⁶ Ela cita, além disso, uma descrição oitocentista do paciente de câncer como alguém cuja vida consiste de “estudos aprofundados e ocupações sedentárias, a agitação febril e ansiosa da vida pública, as preocupações ligadas à ambição, os frequentes paroxismos de ira, os aborrecimentos violentos”. Na Inglaterra, escreveu ela, as pessoas acreditavam que “o homem feliz nunca é atingido pela peste”.³⁷

Esse retrato de repressão, introspecção e tristeza — o retrato que ela denuncia como punitivo e medieval — coincide, porém, exatamente com o autorretrato presente em seus diários, o eu escondido que ela quase nunca deixava aparecer em público ou em seus escritos: a persona, ou máscara, que ela desenvolvera como meio de sobrevivência. “Sou responsável pelo meu câncer”, ela escreveu. “Vivi como uma covarde, reprimindo meu desejo, minha raiva.”³⁸ Susan se acusava duramente. “Ela veio a Nova York [nos anos 1950], onde as pessoas estavam escrevendo sobre Eros e morte e coisas do tipo”, diz Don Levine. “Ela embarcou naquilo tudo, e é quando começa a pensar: vai ver fui eu que me dei um câncer.”³⁹

Sua alienação com relação a seu corpo era tão extrema que ela precisava lembrar a si mesma de tomar banho. Negligenciava sua saúde de maneiras espantosas. Nunca se exercitava. Quase não dormia. Às vezes esquecia de comer, às vezes se fartava com gula. Era uma fumante contumaz — e mentia sobre esse hábito, até mesmo para seu oncologista.⁴⁰ Mas em *Doença como metáfora* — em seu zelo de

transformar sua história de culpa, vergonha e medo em algo aproveitável —, ela não reconhecia nada disso. Ao contrário, rejeitava “estatísticas cruas, brandidas para o público em geral, tais como a de que 90% dos casos de câncer são ‘causados pelo meio ambiente’ ou aquela segundo a qual 75% das mortes por câncer resultam de uma dieta imprudente ou do fumo”.⁴¹ Ela não diz o que há de cru nessas estatísticas, nem tampouco demonstra nenhum interesse na ciência por trás delas.

A patogênese do câncer é extremamente complexa; a doença ataca por toda sorte de motivos. Mas sob o flagelo ela perdeu sua capacidade, adquirida tão recentemente, de distinguir entre tragédia e drama. Sua rejeição da responsabilidade pessoal — por alguns cânceres, por parte de algumas pessoas — fazia o fato de contrair câncer fumando um Marlboro atrás do outro soar tão inexplicável quanto ser fulminado por um meteoro. Ela optou por dissociar suas escolhas de qualquer responsabilidade potencial por sua doença, e criou, em vez disso, uma história sobre o porquê de ter sido salva. Ela creditava sua sobrevivência a sua própria determinação em ser tratada pelos métodos mais radicais e ao médico que os aplicou. No cerne dessa história havia um paradoxo impossível. Ela não era responsável por sua doença — mas era responsável por sua cura.

Numa homenagem peculiar ao poder da metáfora, ela só podia destruir uma mitologia — as velhas ideias da vítima de repressão sexual e depressão moral assediada pela culpa — colocando outra em seu lugar. Mesmo quando o corpo se afirmava de forma tão agressiva, como fez em 1975, Sontag atestava a importância da metáfora ao remodelar sua história, substituindo uma mistificação conduzida pela mente — a mistificação freudiana-reichiana — por outra, que ela chamava de “ciência”.

“Minha mãe amava a ciência com uma tenacidade feroz, resoluto, que chegava às raízes da religiosidade”, disse David.⁴² Mas em relatos posteriores sua cura se fiava menos na ciência e mais no que poderia ser chamado de pensamento positivo. Ela falou da esposa de Leonard Bernstein, Felicia Montealegre, outrora famosa como a mulher mais linda do Chile, diagnosticada com câncer na mesma época. Montealegre e Susan conversavam frequentemente sobre sua provação

compartilhada. Felicia tinha um prognóstico melhor, mas mesmo assim morreu — porque, segundo Susan passou a acreditar, tinha uma mentalidade derrotista.⁴³

Ela acreditava que tinha levado a melhor porque estava determinada a sobreviver. Isso significava decidir não morrer e suportar quantidades terríveis de dor. Perto do final da vida, ela ficou intrigada com o campeão de ciclismo Lance Armstrong, que, como ela, tinha sido enganado — e depois triunfou sobre o câncer: “Você passa, claro, por momentos de fraqueza, em que pensa: eu vou morrer, não tem escapatória”, disse ele. “Eu estava totalmente comprometido, totalmente concentrado e tinha absoluta confiança em meus médicos, na medicina, nos procedimentos”. As palavras, disse David, podiam ser de Susan.⁴⁴

A história que ela contou

não foi de fato o modo como minha mãe vivenciou sua cirurgia e o subsequente tratamento de câncer de mama quando isso estava acontecendo. Mas foi o modo como ela passou a se lembrar e foi essa “reescrita” que impregnou o modo como ela viveu daquela época em diante.

O que faltou dizer é que muitos pacientes demonstram total comprometimento com a luta contra sua doença, têm plena confiança em seus médicos e estão dispostos a sofrer dores insuportáveis — e morrem do mesmo jeito. Mas a disposição para o sofrimento se tornou a marca registrada da história de sobrevivência dela. “Ela se orgulhava de ter ousado enfrentar aquele tratamento experimental e muito doloroso, muito mais doloroso que o da maioria das pessoas na época”, diz David.⁴⁵ Esse orgulho era comum entre sobreviventes de câncer. “Você quer elaborar o romance particular do porquê de ter sido poupado, o romance do qual você é o herói”, diz o oncologista Siddhartha Mukherjee.⁴⁶ Essa concepção mitopoética tinha uma longa história nos escritos dos sobreviventes, diz Mukherjee, que buscam explicações:

“Oh, todos os outros fracassaram porque não conseguiram encontrar este médico em Paris.” Você não precisa estar no ramo da oncologia para saber a frequência com que essas coisas estão circulando pela nossa cultura. As pessoas vão ao México para fazer um *detox* tomando sucos naturais, e depois dizem a si mesmas

quando sobrevivem: “É porque tive a coragem e a esperteza de ir ao México fazer *detox*”.

No caso de Sontag, o paradoxo era a insistência em que a mente não podia fazer alguém adoecer — só que podia fazer alguém ficar bem. Ela não conseguia escapar da concepção freudiana do corpo “como um sintoma de demandas mentais”. Se isso solapava suas alegações em *Doença como metáfora*, servia, não obstante, para inspirar outras pessoas, que de outro modo poderiam ter aceitado silenciosamente sua doença como um julgamento moral. Ela podia simplesmente se orgulhar, como disse a uma entrevistadora, de que “centenas de pessoas escreveram para mim e disseram que [o livro] salvou suas vidas, que por causa do livro elas procuraram um médico ou trocaram de médico”.⁴⁷

Desse modo *Doença como metáfora* foi acidentalmente transformado naquilo que ele deplorava: uma metáfora. Ele substituiu um mito por outro, e no lugar de uma mulher aterrorizada e culpada surgiu a Susan Sontag “nem um pouco seduzida”. Enquanto velhas teorias sobre o câncer eram varridas por avanços terapêuticos — uma “revolução do ver” —, aquela Sontag simbólica ajudava as pessoas: aquelas que, como resultado, obtiveram melhor tratamento e sobreviveram; e aquelas que, embora não pudessem ser salvas, puderam pelo menos morrer sem sentir vergonha de ter desperdiçado a vida.



PARTE III

24. *Toujours fidèle*

No outono de 1977, quando Susan estava nos estágios finais do tratamento do câncer, Don Levine entrou no apartamento dela e encontrou, iluminado por uma única lâmpada em cima da mesa da cozinha, o primeiro exemplar de *Sobre fotografia*. A casa estava em silêncio, e ele se deparou com ela deitada no quarto. Quando a cumprimentou pelo livro, ela perguntou: “Mas não é tão bom quanto Walter Benjamin, né?”.¹

Em seu panteão pessoal, Benjamin ocupava um lugar de honra; e em “Sob o signo de Saturno”, o ensaio que lhe dedicou no ano seguinte, ela descreve as paixões dele — coleções e livros, fragmentos e ruínas — que eram também as dela, e aquilo que ela via como sua característica mais notável: a personalidade torturada, melancólica. “Como o temperamento saturnino é vagaroso, propenso à indecisão, às vezes precisamos abrir caminho à faca”, ela escreveu, como alguém que sabia do que estava falando. “Às vezes acabamos virando a faca contra nós mesmos.”²

É uma percepção comovente, uma de muitas no ensaio. Mostra que, como aforista, Sontag não ficava muito atrás de Benjamin. “O único prazer que o melancólico se permite, e um prazer intenso, é a alegoria”, escreveu Benjamin, e Sontag o citou em tom de aprovação.³ A alegoria, com efeito, é um dos grandes prazeres daquele ensaio: Benjamin como uma metáfora para Sontag, um exemplo de seu próprio temperamento saturnino, com uma “relação consciente e implacável com o eu, que nunca pode ser dada como certa. O eu é um texto — precisa ser decifrado”.⁴ Pelo fato de ver o eu como um fenômeno estético, o melancólico se torna um intérprete ideal. Está numa posição única para ver um mundo do qual nunca pode fazer parte, porque existe inteiramente fora de si: “Exatamente porque o caráter melancólico é perseguido pela morte, são os melancólicos que melhor sabem decifrar o mundo”.⁵ Também o mundo é um texto, e através dele o eu viaja, tentando decifrar o mundo, um escritor-viajante. “Benjamin, evidentemente, era ao mesmo tempo um nômade, sempre em movimento, e um colecionador, esmagado pelo peso das coisas; ou seja, pelas paixões.”⁶

O personagem nascido sob o signo de Saturno era um mentiroso (“a dissimulação, a disposição para o segredo parecem ser uma necessidade para o melancólico”) que precisava de liberdade (“Benjamin também era capaz de abandonar amigos brutalmente”) e escondia o desconforto social lendo e escrevendo (“quando se sente observado, seu verdadeiro impulso é olhar para o chão, para um canto. Ou, melhor, baixar a cabeça e olhar o caderno. Ou esconder a cabeça atrás do muro de um livro”).⁷ O saturnino estava “sempre trabalhando, sempre tentando trabalhar mais”, sempre sentindo que estava aquém do que devia,⁸ temendo que a morte o arrebatasse antes que ele pudesse completar aquele trabalho: “Uma espécie de pavor de ser interrompido prematuramente se encontra por trás daquelas sentenças tão saturadas de ideias quanto um quadro barroco está saturado de movimento”.⁹

A importância do trabalho tornava difíceis os relacionamentos:

Para o melancólico, o natural, sob a forma dos laços familiares, deixa escapar o falsamente subjetivo, o sentimental; ele esvazia a vontade, a independência pessoal, a liberdade de se concentrar no trabalho. Também constitui um desafio à própria humanidade do indivíduo, ao qual o melancólico sabe de antemão que é incapaz de reagir adequadamente.¹⁰

O melancólico se esforça para proteger seu trabalho a todo custo, porque sem ele seu eu se dissolve. Ele precisa de uma couraça: não o verdadeiro eu, mas um meio de salvaguardá-lo. Isso pode se assemelhar ao “Ser-enquanto-representação-de-um-papel” diante do qual Sontag confessou ter sentimentos ambíguos em “Notas sobre o *camp*”, mas não é um desejo warholiano de ser de plástico; é Ser-*mediante-a-representação-de-um-papel*. Assim como Susan às vezes se separava de Sontag, o ser às vezes se separa de seu papel; mas o papel deixa o ser apreender um mundo no qual ele é irremediavelmente forasteiro. Permite-lhe formatar um eu que só pode compreender na medida em que ele é como um livro. Ele é um colecionador maníaco, feito de livros e objetos, e perder textos é perder o próprio eu: o texto literal e o eu literal. Uma razão para o suicídio de Benjamin é que ele não tinha condições de reaver a biblioteca que tinha sido obrigado a deixar atrás das linhas nazistas.

Agudamente consciente de seu brilho e de suas limitações, o frágil e autêntico eu escondido cria uma máscara escrupulosa, uma persona:

Esses sentimentos de superioridade, de inadequação, de sentimento frustrado, de não ser capaz de obter o que quer, ou mesmo de nomeá-lo adequadamente (ou coerentemente) para si mesmo — esses sentimentos podem ser, sente-se que eles devem ser, mascarados pela afabilidade, ou pela mais meticulosa manipulação.

Os padrões aos quais Susan se apegava eram despóticos, mas eram também uma inspiração para fazer mais, para fazer melhor. “Tento imaginar alguém dizendo a Shakespeare: ‘Relaxe!’.”

As palavras eram de Elias Canetti. Ela as citou com uma aprovação calorosa em “A mente como paixão”, que encerra *Sob o signo de Saturno*, o livro que ela publicou em 1980, reunindo ensaios publicados anteriormente na *New York Review of Books*.¹¹ Seu ensaio sobre Canetti — um judeu britânico nascido na Bulgária e residente na Suíça cuja língua materna era o espanhol e que escrevia em alemão — apareceu quase exatamente um ano antes de ele ganhar o prêmio Nobel. Ainda mais que o ensaio sobre Benjamin, seu ensaio sobre Canetti é tão autobiográfico a ponto de quase não ser sobre seu suposto tema.¹² Em Canetti, ela viu como uma pessoa de grandes talentos e grandes limitações — uma pessoa como ela — tinha descoberto um caminho a seguir. Em Canetti, a órfã de pai Susan descobriu não apenas um modelo, mas uma genealogia.

O ensaio começa com o tributo de Canetti ao escritor austríaco Hermann Broch, tão eloquente que “cria as condições de uma sucessão”. O grande escritor moderno, disse Canetti, “é original: ele resume sua época; ele se opõe a sua época”.¹³ Esse escritor seria um “nobre admirador”; estaria “constantemente aticando a si mesmo com o exemplo do grandioso morto, tirando sua temperatura mental, estremecendo de terror à medida que o calendário perde suas folhas”. Ele demonstraria uma “avidez heroica”. Faria a promessa — como Canetti aos dezesseis anos, como Susan mais cedo ainda — “de tudo aprender”.

“A mente como paixão” é uma argumentação em defesa da equivalência, e até mesmo da superioridade das paixões mentais sobre as corpóreas: de preservar o corpo para o bem da mente. “Ele não se perturba com a possibilidade da diminuição do apetite, do esgotamento do desejo, da desvalorização da paixão”, escreveu ela. “Canetti não se preocupa com a decomposição dos sentimentos nem com a do corpo, mas apenas com a

persistência da mente. Raramente alguém esteve tão à vontade na mente, com tão pouca ambivalência.”¹⁴ Era uma receita para um desinteresse sem culpa pelo corpo, para uma aceitação do eu tal como Benjamin descreveu. Pós-câncer, essa ideia era ainda mais atraente a Susan. Canetti era “um dos escritores que mais odiavam a morte”. Seu hábito de admirar predecessores meritórios era um modo “de fazer justiça a cada uma de suas admirações, que é um modo de manter alguém vivo”. A literatura dava vida; e quando a vida ia embora, a literatura preservava sua memória.

Sob o signo de Saturno é permeado por essa fé. O livro inclui dois ensaios em homenagem a autores, um sobre Paul Goodman e outro sobre Roland Barthes. “Ah, Susan”, disse Barthes no último encontro entre os dois. “*Toujours fidèle*.” Ela assentiu enrubescendo. “Eu era”, disse ela: “Eu sou”. O “impulso mais profundo [de Barthes] era celebratório”, e o dela também. Muito do que Susan Sontag veio a representar a outros era justamente o que esses modelos haviam representado para ela: um ideal de alta cultura que sustentava a possibilidade de um eu melhor.

Ao entrar na faixa dos quarenta anos, Sontag vinha se afastando de modo hesitante de seus entusiasmos comunistas anteriores devido aos contatos com exilados de países socialistas — especialmente com um deles, Joseph Brodsky. Em contraste com os homens sobre quem ela escreveu em *Sob o signo de Saturno* — dedicado a Brodsky —, ele não estava morto nem era velho: era, na verdade, sete anos mais novo que Susan. Mas não havia dúvida de que era um grande homem, e as autoridades soviéticas, ao seu modo perverso, o haviam reconhecido como tal quando ele tinha apenas 23 anos.

Àquela altura, em 1963, ele publicara um punhado de traduções e um poema solitário numa revista para crianças.¹⁵ Mas na esteira da aparente liberalização de 1962, que viu a publicação de *Um dia na vida de Ivan Denisovitch*, de Soljenitsin, o governo decidiu enviar uma mensagem de que, apesar da “desestalinização”, o sistema não havia mudado. Com ataques forjados no já consagrado estilo soviético, o completamente desconhecido Brodsky foi usado para passar essa mensagem. Primeiro, com um único artigo. Nele, Brodsky era acusado de ser “um pigmeu presunçoso escalando o monte Parnaso”, alguém que “não se preocupava como se arrastaria pelo monte Parnaso”, e que além do mais “não pode desistir da ideia de algum monte Parnaso que almeja escalar pelos meios mais sórdidos”, e — como se isso já não bastasse — que queria “escalar o monte Parnaso totalmente sozinho”. Os artigos foram seguidos por um processo que parece saído direto de Kafka. “Processo do Parasita Brodsky”, dizia um cartaz na entrada do tribunal.¹⁶

Se o mesmo roteiro não tivesse destruído milhões de pessoas, seria apenas uma farsa. Mas Brodsky era diferente, e o tribunal de mentira, bem-sucedido em silenciar tantos outros, tornou-se um constrangimento internacional. Brodsky era também diferente porque sobreviveu: condenado a cinco anos de trabalhos forçados no Ártico russo, cumpriu dezoito meses. O poeta desconhecido se tornou uma *cause célèbre* e foi libertado depois de protestos internacionais. Numa carta ao presidente do Presidium do Soviete Supremo, Jean-Paul Sartre, simpático ao stalinismo, lamentou aquela “aberração desconcertante e lastimável”.¹⁷

E, acima de tudo, Brodsky era diferente porque, ao contrário de milhares de seus camaradas, que careciam de talento ou nunca tiveram a chance de desenvolvê-lo, ele contava com uma verdadeira genialidade. Esta havia sido confirmada pela primeira vez por ninguém menos que Anna Akhmátova, símbolo proeminente do sofrimento da cultura russa sob Stálin. Ele tinha 21 anos quando os dois se conheceram. “Você não tem ideia do que escreveu!”, exclamou ela, ao ler um poema dele.¹⁸

Depois de sua libertação, em 1965, ele permaneceu na Rússia por mais sete anos. Por fim, sem nenhum aviso prévio, foi colocado num avião para Viena e nunca mais voltou ao seu país natal — que ele detestava. “O lar era

a língua russa”, escreveu Susan. “Não mais a Rússia.” Suas experiências haviam lhe dado uma ideia parnasiana da cultura: como uma arma contra a vulgaridade e a tirania. Subjacente a essa ideia estava um dever de cultivar a tradição universal que ele anunciava no primeiro dia de aula nas universidades norte-americanas onde lecionou.

A lista começava com o Bhagavad Gita, a *Epopeia de Gilgamesh*, o Velho Testamento, prosseguia com umas trinta obras de escritores gregos e romanos da Antiguidade, depois passava por Santo Agostinho, São Francisco, São Tomás de Aquino, Lutero, Calvino, Dante, Petrarca, Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Benvenuto Cellini, Descartes, Spinoza, Hobbes, Pascal, Locke, Hume, Leibnitz, Schopenhauer, Kierkegaard (mas nem Kant nem Hegel!), Tocqueville, Custine, Ortega y Gasset, Henry Adams, Hannah Arendt, *Os demônios*, de Dostoiévski, *O homem sem qualidades*, *O jovem Törless* e *Três mulheres*, de Robert Musil, *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, *Marcha de Radetzky*, de Joseph Roth, e por fim arrematava com uma lista de 44 poetas, começando por Tsvetaeva. Akhmátova, Mandelstam, Pasternak, Khlebnikov e Zabolotsky.¹⁹

Talvez só Susan pudesse estar à altura. Quando eles se conheceram — por intermédio de Roger Straus, em janeiro de 1976, logo após a mastectomia dela —, ela se apaixonou imediatamente. Vários conhecidos se mostraram céticos quanto à natureza erótica do affaire deles, mas não há dúvida de que ela o amava: Brodsky e a mãe dela foram as duas pessoas cujos nomes ela pronunciou em seus últimos momentos de consciência.²⁰

Brodsky, afinal, era o amigo com que ela sonhara em Tucson e em Sherman Oaks; o professor que ela esperara encontrar em Philip Rieff; a companhia que buscou por toda a vida, um igual, e até superior, em termos intelectuais e artísticos. Ela nunca encontrou outro amigo tão harmonioso, e foi nesses termos que ela pranteou sua morte prematura, aos 55 anos: “Estou completamente só”, contou a uma amiga. “Não há ninguém com quem eu possa compartilhar minhas ideias, meus pensamentos.”²¹ Foi esse amor que o biógrafo de Brodsky encontrou no verso do próprio escritor: “o beco sem saída da carnalidade e o espaço ilimitado de Eros”.²²

“Ele causava uma impressão tremenda”, disse Susan. “Era uma personalidade imponente.”²³ Com seu cabelo ruivo e seus radiantes olhos azuis, era bastante atraente para as mulheres, e muito do seu magnetismo provinha da autoridade que ele reivindicava para si, sem falsa modéstia, como um direito natural de um grande poeta. Esse status implicava obrigações, a primeira das quais era uma dedicação aos mais elevados padrões artísticos, aqueles que seu plano de ensino refletia: “A pessoa deve escrever não para satisfazer seus contemporâneos, mas seus antecessores”, declarou ele. Susan poderia ter escrito o mesmo, e ela encontrava a sua própria ideia de cultura na dele.²⁴ “O grande inimigo do homem não é o comunismo, não é o socialismo, não é o capitalismo”, escreveu Brodsky, “mas sim a vulgaridade do coração, da imaginação humana.”²⁵

Esses critérios proporcionavam um modo de viver no mundo, assim como Benjamin tinha vivido nos livros e através deles. Tais critérios amansavam as pessoas e eram derivados da literatura: “Para alguém que leu um bocado de Dickens, atirar contra um semelhante em nome de algum ideal é mais problemático do que para alguém que não leu nada de Dickens”.²⁶ Ler sensibilizava, humanizava; e, em lugar do “novo homem” socialista, Brodsky propunha um *Homo legens*, “homem que lê”.²⁷ Embora não fosse um escritor fundamentalmente político, sua estética trazia consequências políticas. Detestava o comunismo com uma energia que Susan com certeza nunca encontrara numa mente tão poderosa. Karen Kennerly, que se tornaria amiga de Susan nos anos 1980, teve um breve relacionamento com Brodsky pouco depois que ele chegou aos Estados Unidos, e ficou espantada com a postura política dele durante um longo fim de semana que passaram em Michigan:

Ele era muito difícil. Era muito temperamental. Mal falava inglês... Nixon era o presidente e ele estava sentado na frente da televisão vendo o noticiário e a bandeira americana e Nixon falando e ele estava aplaudindo. Pensei: Me tirem daqui!²⁸

Susan Sontag tinha sem dúvida poucos amigos que aplaudiam as aparições televisivas do presidente Nixon. Mas a autoridade pessoal e artística de Brodsky era tamanha que era difícil ridicularizá-lo. Parte da atração que exercia sobre Susan vinha do fato de ser um dominador: “Muito arrogante”, nas palavras de um amigo de ambos, o escritor polonês Jarosław Anders.²⁹ “Eu não gostava do modo como ele a tratava”, diz Sigrid Nunez.³⁰ “Havia algo na personalidade dele que não me agradava”, disse Susan. “Eu não gostava de como ele às vezes era malvado com as pessoas. Ele podia ser muito cruel.” No entanto, ela admirava a persona pública dele:

Sempre me admirou o modo como ele gostava de impressionar as pessoas, como gostava de saber mais do que elas, como gostava de ter padrões mais elevados que os delas [...] Acho que o laço entre nós, qualquer que fosse o laço emocional existente, conforme ele me disse logo no início, era que eu era a única americana que ele conhecia que tinha padrões de exigência como os dele.³¹

Com esses padrões, com essa atitude, ele a preparou para o papel que ela desempenhou na última década da sua vida: uma voz da consciência liberal* — não mais da consciência radical. Ela nunca absorvera por completo as obras dos escritores anticomunistas que havia lido e, em muitos casos, conhecido pessoalmente. Uma vez, quando ela expressou ceticismo em relação a Soljenitsin, Brodsky objetou. “Mas Susan”, disse ele, “o que ele escreve sobre a União Soviética é verdade.” Ela ficou espantada — como se não tivesse compreendido plenamente que a opressão, o gulag, era real, ou acreditasse que era um exagero, diz Stephen Koch.

Ela compartimentalizava as coisas a ponto de torná-las inexistentes. Acredito mesmo nisso. E então, a certa altura, a coisa saiu de seu compartimento e ela se tornou uma pessoa inteligente de novo.³²

Susan também era capaz de desferir vitupérios, e isso a valorizava aos olhos de Brodsky. Em novembro de 1977, mês em que *Sobre fotografia* foi publicado, ela estava em Veneza para a Bienal da Dissidência, um evento “inteiramente dedicado à ‘dissidência’ na arte e na cultura daqueles países europeus atualmente definidos como socialistas”.³³ Brodsky estava lá também e recebeu um telefonema de Susan. Ela havia topado com Olga Rudge, amante de Ezra Pound de longa data, que a convidara para uma visita. Susan estava com medo de ir sozinha e pediu a Brodsky para ir com ela. Eles entraram: “O aborrecimento atacou de modo súbito e firme”, escreveu Brodsky.³⁴ Rudge começou sua litania de desculpas para o colaboracionismo de Pound na época da guerra, incluindo as transmissões radiofônicas que fez para o governo fascista italiano, antes que Susan a interrompesse:

“Mas certamente, Olga, você não acha que os americanos ficaram zangados com Ezra por causa de suas transmissões radiofônicas. Porque se fosse só pelas transmissões, ele seria apenas mais uma Rosa de Tóquio.” Ora, essa foi uma das melhores réplicas que eu tinha ouvido na vida. Olhei para Olga. É preciso dizer que ela recebeu aquilo como uma pessoa nobre. Ou, melhor ainda, como uma profissional. Ou então ela não entendeu o que Susan disse, o que duvido. “O que foi então?”, indagou ela. “Foi o antissemitismo de Ezra”, respondeu Susan.³⁵

O antissemitismo era exatamente o tipo de “vulgaridade do coração humano, da imaginação humana” que Susan e Brodsky julgavam ser o inimigo do homem, e nos anos 1970 Susan centrou fogo contra o inimigo. A

exemplo de Brodsky, ela acreditava que a estética era a mãe da ética, e que o trato com a beleza produziria o eticamente aprimorado *Homo legens*. “A sabedoria que se adquire por meio de um engajamento profundo, de toda a vida, com a estética”, escreveu Susan perto do final da vida, “não pode ser igualado por nenhum outro tipo de seriedade.”³⁶

Essa ideia foi posta à prova por Leni Riefenstahl, cujos filmes casavam refinamento estético e ética repulsiva. Como as de Pound, Céline ou Mishima, suas obras eram aclamadas havia muito tempo como relevantes, enquanto ela própria era situada fora do território civilizado. Depois da guerra, ela empreendeu tentativas de alcançar respeitabilidade, e em meados dos anos 1970 estava começando a obter êxito em se reinventar como uma artista apolítica que, segundo sempre alegou, era leal apenas à beleza. Mesmo seus filmes nazistas — *Olympia*, sobre as Olimpíadas de Berlim de 1936; e *O triunfo da vontade*, sua celebração dos comícios de Nuremberg — estavam começando a ser apresentados a plateias cinéfilas como obras-primas. Essa reinvenção era possibilitada em parte pela ideia de que a beleza de seus filmes podia ser dissociada de qualquer “conteúdo” daninho que os plebeus tediosos pretenderam localizar dentro deles.

Se a beleza era tudo o que importava, a obra de Leni Riefenstahl era grande arte. Seus filmes nazistas tinham sido exibidos no Festival de Cinema de Telluride em 1974, onde a própria Riefenstahl era convidada de honra, e no mesmo ano ela publicou um livro de fotos do povo Nuba, do Sudão. Até mesmo Sontag admitiu que era “com certeza o livro de fotos mais arrebatador publicado nos anos recentes em qualquer parte”.³⁷ O ímpeto mais forte rumo à reabilitação de Riefenstahl, escreveu Susan, era “as novas e mais amplas fortunas da ideia do belo”.³⁸

A obra de Riefenstahl desafiava aqueles escritos de Sontag que poderiam ser classificados como “contra a interpretação”. Nos anos 1960, ela havia defendido Riefenstahl de modo breve, mas manifesto, escrevendo em “Sobre o estilo” que certas qualidades salutaras — “desprendimento, contemplatividade, atenção, o despertar dos sentimentos” — poderiam ser instigadas por um objeto belo, por mais detestável que fosse:

É assim que podemos, em boa consciência, estimar obras de arte que, consideradas em termos de “conteúdo”, nos são moralmente condenáveis. (A dificuldade é da mesma ordem da que envolve a apreciação de obras de arte, tais como *A divina comédia*, cujas premissas são intelectualmente discrepantes das nossas.) Chamar de obras-primas *O triunfo da vontade* e *Olympia*, de Leni Riefenstahl, não é encobrir a propaganda nazista com leniência estética. A propaganda nazista está lá. Mas está lá também uma outra coisa, que rejeitamos para nosso próprio prejuízo.³⁹

Esse parágrafo se tornou um símbolo famigerado do nivelamento dos anos 1960, Dante citado no mesmo enunciado que Leni Riefenstahl. Uma antologia de suas entrevistas mencionou “a frequência com que Sontag é solicitada a recapitular suas ideias sobre a ‘beleza’ formal do cinema de Leni Riefenstahl na era nazista”.⁴⁰ Para um entrevistador, ela explicou que o parágrafo “está correto — dentro de seus limites. Só que ele não vai muito longe”.⁴¹

Mas se o interesse em Riefenstahl reflete a espinhosa relação entre ética e estética, reflete também um desejo quase sexual de ser arrebatada, exaltada, subjugada pela arte. Era isso o que os filmes de Riefenstahl forneciam: arte como meio de escapar da melancolia do ego. “A gente queria ser sequestrada pelo filme”, escreveu ela a propósito de sua frequência obsessiva ao cinema.⁴² Os happenings seguiam “o preceito de Artaud para um espetáculo que... ‘envolverá fisicamente o espectador’”. A descrição poderia servir também para a filmagem dos comícios de Nuremberg por Riefenstahl: o indivíduo arrastado pelo tsunami de uma *Gesamtkunstwerk* orgiástica.

A força do entusiasmo de Susan Sontag era tamanha que ela se tornou a pessoa mais procurada no mundo para textos de divulgação. Sua admiração por um livro ou filme — ou dança, ou pintura — poderia tirar um artista de sua respeitável obscuridade e situá-lo na companhia dos grandes: debatido, exibido, traduzido, celebrado. “Quando Elias Canetti ganhou o prêmio Nobel, o ensaio de Susan era o único sobre ele em inglês”, diz Edmund White, cujas primeiras obras ela também defendeu. “Ela foi a primeira, que eu saiba, a mencionar W. G. Sebald, Danilo Kiš e Roberto Bolaño — todos considerados hoje figuras literárias de primeiro plano.”⁴³ O mesmo poderia ser dito de dezenas de outros.

Nas suas últimas décadas de vida, ficou difícil lembrar que ela tinha sido considerada uma niveladora. Ela passou a simbolizar a alta cultura e os critérios rigorosos que a sustentavam. Mas ela quase nunca fez isso fustigando obras que não estavam à altura. “É por isso que não sou uma crítica”, disse ela, distanciando-se do rótulo pelo qual era mais conhecida. “Acho mesmo que uma tarefa importante do crítico é atacar uma coisa, dizer isto é lixo, aquilo é terrível, aquilo outro é pernicioso. Embora haja bastante diversão nisso, o ensaio que foi escrito mais depressa foi, claro, aquele sobre Leni Riefenstahl, porque é muito mais fácil escrever quando você se sente irado, furioso e sabe que está com a razão.”⁴⁴

Ela desconfiava desse tipo de escrita, mas seu recurso a ela refletia que muita coisa tinha mudado na década entre sua breve defesa de Riefenstahl, em 1965, e sua publicação, em 1975, de “Fascinante fascismo”. O nivelamento contra o qual uma geração anterior de intelectuais nova-iorquinos havia alertado — muitas vezes usando Sontag como exemplo — abalara antigos padrões. Parte disso era resultado de demandas feministas e afro-americanas para expandir o cânone. Nos anos 1960, esse controle se afrouxou, e para muitos jovens intelectuais a própria Sontag passou a representar uma sensibilidade ampliada, modernizada.

Mas uma coisa era abrir as portas para Virginia Woolf, e outra bem diferente era abri-las para Leni Riefenstahl. Em “Fascinante fascismo”, ela escreveu que a “arte que parecia eminentemente digna de ser defendida dez anos atrás, como gosto de uma minoria ou divergente, hoje não parece mais defensável, porque as questões éticas e culturais que levanta tornaram-se sérias, até mesmo perigosas, de uma forma que então não eram”.⁴⁵ O livro sobre os Nuba estava repleto de “mentiras inquietantes”, particularmente no que diz respeito à biografia da artista. “Não deixa de ter certa originalidade descrever o período nazista como ‘os turbulentos e graves anos 1930’”, escreveu ela, e ridicularizou a automitificação nos filmes pré-nazistas de Riefenstahl:

O papel que Riefenstahl projetou para si mesma é o de uma criatura primitiva que tem uma relação singular com um poder destrutivo: somente Junta, a garota esfarrapada e marginalizada da aldeia, é capaz de alcançar a misteriosa luz azul que irradia do pico do Monte Cristallo, enquanto outros jovens aldeões, atraídos pela luz, tentam escalar a montanha e despencam para a morte.⁴⁶

Ao apontar os fatos “imprecisos ou inventados” que Riefenstahl usava para maquiagem seu passado, Sontag deixa pouca coisa da sua reputação de pé — fustigando também os críticos que haviam deixado Riefenstahl chegar tão longe no caminho da respeitabilidade. Ao manusear a biografia para desabonar a obra de uma criadora, Sontag estava emitindo uma censura implícita a seu herói, Roland Barthes, celebrado no mesmo livro — *Sob o signo de Saturno* — em que apareceu o ensaio sobre Riefenstahl. A ideia dele da “morte do autor”, tirada de um ensaio de 1967, popularizou a noção de que não havia conexão alguma, ou pelo menos nenhuma que importasse, entre um artista e sua obra. Nas circunstâncias que Sontag documentou, esse sofisma desmoronava.

Riefenstahl iria cantar a mesma ária *vissi d'arte* até morrer, em 2003, aos 101 anos. Mas ela compreendia muito bem que a autora não estava morta por completo, que sua história com certeza importava para a maneira como seus filmes eram vistos, e que Sontag havia desferido um golpe do qual sua reputação não se recuperaria. Apesar

de tentativas episódicas de recuperá-la, elas nunca colaram de fato, e ela ficaria conhecida para sempre como a cineasta de Hitler. O ator Kurt Krueger disse: “Não me lembro de Leni ter manifestado ódio a quem quer que fosse, nem mesmo a Hitler, só a Susan Sontag”.⁴⁷

A empolgação de ver Susan desmontar Leni Riefenstahl pode cegar o leitor para certos problemas de “Fascinante fascismo”. O primeiro tem a ver com o feminismo. Em 1972, ela publicou um artigo longo e eloquente, “O duplo padrão do envelhecimento”. Em 1973, publicou outro longo ensaio, “O Terceiro Mundo das mulheres”. Em 1975, publicou dois artigos menores, “A beleza de uma mulher: Rebaixamento ou fonte de poder?” e “Beleza: Como será a próxima mudança?”. Estão entre os melhores ensaios que Sontag escreveu, sobretudo porque mostram claramente conexões entre o mundo de imagem da “beleza” e o mundo real de vidas humanas concretas. Ao descrever a crueldade com que mulheres eram julgadas por não se assemelharem às representações das mulheres, seus ensaios sobre a beleza e o envelhecimento têm lugar entre seus melhores escritos, oferecendo uma ilustração atrás da outra das teses de *Sobre fotografia*.

A excelência desses textos torna ainda mais notável o fato de que ela nunca os republicou.⁴⁸ Com exceção do ensaio sobre Riefenstahl, todos os textos que compõem *Sob o signo de Saturno* eram sobre homens; e mesmo que os artigos feministas não se encaixassem com esses outros, Sontag teve inúmeras oportunidades de reuni-los nos seus últimos volumes, que preservaram escritos muito menos valiosos. Quase tudo o que ela escreveu para uma revista acabou num livro. Mas Sontag tinha uma percepção da direção para onde sopravam os ventos culturais; e no final dos anos 1970, quando seus primeiros e mais urgentes objetivos tinham sido conquistados, o feminismo tinha perdido certo ímpeto.

Em 1960, a Administração de Alimentação e Remédios aprovou a pílula anticoncepcional. Em 1965, a Suprema Corte legalizou a contracepção, e em 1973, o aborto. Essas vitórias, e uma profunda mudança na cultura ao longo dos anos 1960, tornaram o feminismo triunfante. Esse foi o tom de um encontro no Town Hall, na zona central de Manhattan, em 30 de abril de 1971, durante o qual Norman Mailer se defrontou com uma mesa-redonda que incluía Germaine Greer, Diana Trilling e — modestamente, saída da plateia — Susan Sontag. O filme comemorativo *Town Bloody Hall* apresenta Mailer como o dragão da reação patriarcal, abatido por um exército de mulheres guerreiras. Num exemplo famoso, Cynthia Ozick se aproveitou da declaração de Mailer de que “um bom romancista pode passar sem qualquer coisa, menos o que resta de seus colhões” para fazer uma pergunta com que sonhava havia muito tempo. “Sr. Mailer, quando o senhor mergulha seus colhões na tinta de escrever, de que cor é a tinta?”⁴⁹

A despeito de sua postura de macho, Mailer era um bicho-papão singular. Em matéria de política, ele praticamente não discordava de nenhuma das oradoras. Mas a mesa não reconhecia nenhuma posição à direita da de Mailer, e o filme revela a natureza intramuros de tantos debates esquerdistas, inclusive aqueles a respeito do comunismo e da Guerra do Vietnã. (Esta — não por acaso — ainda estava conflagrada.) Revela, também, como as oradoras concentradas nos pecados de Norman Mailer seriam surpreendidas por Phyllis Schlafly, que galvanizava a oposição à Emenda dos Direitos Iguais; Anita Bryant, que se tornou sinônimo de oposição aos direitos dos gays; Jerry Falwell, que atraiu para a política evangélicos enraivecidos; ou Ronald Reagan, que seria eleito em parte por essa indignação.

Naquela noite, pelo menos, o patriarcado foi posto para correr. Mas a maré já estava virando. É espantoso como murchou rapidamente a rosa da “segunda onda feminista”. Carolyn Heilbrun escreveu que uma garota buscando ler sobre vidas femininas que não fossem aquelas “da devoção primal ao destino masculino” teria “poucos ou nenhum exemplo” antes de 1970. Mas, quase tão depressa quanto tinha começado esse trabalho — de

reaver o passado feminino, e em particular o passado artístico feminino —, escritoras abertamente feministas começaram a ser evitadas ou repelidas. Um exemplo de destaque foi Adrienne Rich, uma poeta que escrevera, ao longo dos anos 1960, ensaios de modo algum inferiores aos de Sontag; que aparecera, como Sontag, na primeiríssima edição do *New York Review of Books*; e que escrevera uma carta ao *Review* para contestar uma proposição de “Fascinante fascismo”: a de que o renascimento de Riefenstahl podia ser atribuído a um movimento de mulheres que buscava, de modo muito acrítico, reabilitar mulheres artistas esquecidas.

Sem oferecer nenhuma prova, Sontag escrevera que “parte do ímpeto por trás da recente promoção de Riefenstahl ao status de monumento cultural certamente se deve ao fato de que ela é uma mulher” e que “as feministas se sentiriam angustiadas por ter que sacrificar justo a mulher que fez filmes reconhecidos como de primeira qualidade por todos”.⁵⁰ Rich, em sua carta, salientou que foram os cinéfilos, não as feministas, que ressuscitaram Riefenstahl, e que as feministas haviam, na verdade, protestado contra as exibições.⁵¹ “Não se está procurando uma ‘linha’ de propaganda ou uma ‘posição correta’”, escreveu Rich. “O que se quer ansiosamente é ver a mente dessa mulher [isto é, Sontag] trabalhar num nível mais profundo de complexidade, baseada em fundamentos emocionais; e isso não é o que se demonstrou no caso.”

A resposta furiosa de Sontag sugere que Rich havia cutucado a ferida. Ela acusou Rich de recorrer ao “esquerdismo infantil dos anos 1960” que beirava a “pura demagogia” daquela “ala do feminismo que promove a rançosa e perigosa antítese entre mente (‘exercício intelectual’) e emoção (‘realidade sentida’)”. Esse modo de pensar era “uma das raízes do fascismo”. Rich, uma intelectual de primeiro nível, foi submetida à acusação de ilustrar “uma persistente imprudência da retórica feminista: o anti-intelectualismo”.⁵² O ataque de Sontag contra Rich indisps muitas feministas, que nunca a considerariam uma das suas: uma desavença que talvez explique por que os próprios escritos feministas de Sontag foram engavetados.

Rich, que nunca abandonou o feminismo, foi banida junto com ele. Nos 37 anos que lhe restaram de vida, ela publicaria apenas mais um ensaio na *New York Review of Books*. Apareceu seis meses depois da sua carta sobre Sontag: já estava presumivelmente em elaboração. Sua reputação naquele mundo seria muito limitada pela palavra que ela jamais renegou: nunca apenas uma escritora, ela foi sempre, inevitavelmente, uma escritora feminista, uma “mulher escritora”. No ativismo, na psicologia, nas universidades, no projeto de reivindicar o legado artístico feminino por meio de biografias e da crítica, o feminismo iria conquistar êxitos cada vez maiores. Mas no seio da Família, ele se tornou mais do que fora de moda: tornou-se sujeito a violência crítica.

Também Sontag estava determinada a não ser freada por uma descrição que julgava limitadora. Em sua aspiração à universalidade, seu exemplo era Hannah Arendt, que deu sua contribuição à causa das mulheres simplesmente ao alcançar a igualdade — e mesmo a superioridade — por seu próprio talento e nada mais.⁵³ Mas ela era algo mais. Sue, aos onze anos, tomou sua “grande decisão” de ser popular: “Compreendi a diferença entre o exterior e o interior”. Esse instinto nunca amenizou o que David chamou de “sua profunda e no final inconsolável sensação de ser sempre a outsider”. Rich tinha outro rótulo pregado em si: além de ser conhecida como uma mulher escritora e uma escritora feminista, era também uma escritora lésbica. Sontag estava bem consciente de que ser conhecida como lésbica significaria emparedar a si mesma dentro de um gueto.

“Não havia nada a ganhar saindo do armário”, disse o escritor gay Edmund White.⁵⁴ Isso não significava manter em segredo seus relacionamentos, embora muita gente o fizesse. Jill Johnston — que, no encontro no Town Hall, proclamou que “todas as mulheres são lésbicas, exceto as que ainda não sabem” — se assumiu publicamente em 1971, o ano do encontro. “No nosso mundo dos anos 1960”, disse Johnston, falando de poucos anos antes, “Susan era a única outra lésbica de que eu tinha notícia.”⁵⁵ Era uma declaração espantosa: Johnston

era gay, crítica de arte do *Village Voice*, portanto uma frequentadora do que presumivelmente eram os lugares mais progressistas de Nova York. Na era pós-Stonewall, o estigma em torno da homossexualidade havia diminuído, mas não tanto. “Todo mundo” no universo literário de Nova York podia saber a respeito da sexualidade de uma pessoa de destaque, diz White, “mas naquela época ‘todo mundo’ equivalia talvez a quatrocentas pessoas”. Com grande coragem, Rich, ao sair do armário publicamente, comprou uma passagem para a Sibéria — ou pelo menos para bem longe do mundo da cultura patriarcal nova-iorquina.

Na era pré-internet, diz White, “você não sabia que alguém era gay a menos que conhecesse a pessoa e ela se confidenciasse com você. Noventa e nove por cento das pessoas no círculo exterior não sabiam” a respeito de Susan — e, como mostra o testemunho de Johnston, uma porção de gente sabia a respeito de Susan. O único meio pelo qual o círculo externo podia ficar sabendo era se Susan — como Rich — começasse a publicar obras gays explícitas, ou se, convidada a falar, usasse frases como “Eu, na qualidade de lésbica...”.

“As pessoas teriam ficado *realmente* chocadas”, diz White, “e a leitura de suas obras seria reduzida em uns dois terços.” O crescente poder cultural de Susan, a força da sua admiração, dependiam de estar estabelecida inquestionavelmente como um árbitro universal. Ser conhecida como feminista, e mais ainda como lésbica, a teria empurrado para as margens.

“Fascinante fascismo” era divertido. Poucos se opõem a ver uma propagandista do nazismo ridicularizada, e nesse sentido Riefenstahl era um alvo fácil. E se a insinuação de que as feministas eram responsáveis por sua reabilitação atraiu a atenção de Rich, poucos pareciam ter notado outro aspecto do ensaio, muito mais incômodo.

O ensaio estava dividido em duas “exposições”. As fotografias de Riefenstahl dos Nuba eram a primeira. A segunda, uma edição barata de um livro chamado *SS Regalia*, não tinha conexão com Riefenstahl, a não ser pelo fato de se referir ao nazismo. Seu apelo, escreveu Sontag, “não é intelectual, mas sexual”⁵⁶ — porque mostra fotos de uniformes, e não os uniformes em si. Apesar do que qualifica de “a banalidade da maioria das fotos”, essa distinção importava, escreveu ela, porque uniformes são “materiais eróticos, e fotos de materiais eróticos são as unidades de uma fantasia sexual particularmente poderosa e generalizada”.⁵⁷

Não fica claro por que Sontag classifica aquele livro como erótico, já que ela confessa que ele não contém referência sexual alguma. “É precisamente o caráter inócuo de quase todas as fotografias que testemunha o poder da imagem: está-se lidando com o breviário de uma fantasia sexual.” Assim como quando sugere que o feminismo é responsável pela ressurreição de Riefenstahl, ela não oferece evidência alguma para essa afirmação: nunca diz claramente de quem é aquela fantasia, ou por que aquele livro é diferente de qualquer um dos incontáveis volumes de memorabilia militar publicados sobre a Segunda Guerra Mundial.

“Na literatura, nos filmes e nos objetos pornográficos espalhados pelo mundo inteiro [...] a SS se tornou um referencial de aventureirismo sexual.”⁵⁸ Pode ser, mas não faltava pornografia de verdade disponível ali mesmo na rua, nas bancas de jornais da Times Square, que talvez pudesse fornecer exemplos melhores que aquela obra anônima, desimportante e não explícita. Enquanto nos perguntamos quem está produzindo aquele fenômeno, e quem talvez o esteja desfrutando, chegamos à resposta. “É entre os homossexuais masculinos que a erotização do nazismo é mais visível.” (Visível onde?) “O sadomasoquismo, e não o swing, é o grande segredo sexual dos últimos anos.”⁵⁹ (Como ela ficou sabendo disso?) “Como pôde um regime que perseguia homossexuais se tornar um elemento de excitação gay?”⁶⁰ (É uma boa pergunta; continua sem resposta.) Mas, de modo frustrante, os homens gays excitados por nazistas, mencionados repetidamente, nunca se materializam.

Nos escritos mais vigorosos de Sontag, empilham-se exemplo após exemplo, citação após citação, tornando difícil para o leitor chegar a qualquer conclusão que não seja a dela. Seus escritos feministas, como os textos

sobre fotografia, mostram, com detalhes hipnotizantes, de que modo operações aparentemente anônimas (câmera, imagem, metáfora) distorcem e mudam, libertam e aprisionam. Mas “Fascinante fascismo” revela uma debilidade dos escritos de Sontag sobre dois temas, sexo e política, sempre que aparecem fora das páginas de livros. Ambos podem ser estetizados, mas não são estéticos. O jogo sexual, afinal de contas, não chegava a ser um segredo. A pornografia era amplamente acessível e não precisava recorrer ao tipo de codificação que Sontag descobriu em *SS Regalia*. Fantasias de dominação e submissão não haviam emergido “nos últimos anos”, e não eram nem gay nem hétero. Mas mesmo se tivessem sido exclusivamente gay, ainda haveria uma distância considerável entre vestir uma roupa de couro num bar de Greenwich Village e bater uma punheta com imagens de brutalidade nazista. (É difícil saber de que outro modo interpretar sua reiterada comparação de *SS Regalia* com “revistas pornográficas”).⁶¹ Para alguém que concebia “todos os relacionamentos como entre um senhor e um escravo”, projetar suas próprias concepções nos outros — não citados, não vistos — era um meio de driblar essas angústias.

“Fascinante fascismo” é um ensaio escrito por uma pessoa que extraía seu conhecimento sobre sexualidade dos livros — ou de um gênio perturbado como Mishima, ou de uma mediocridade perturbada como o autor de *Ônus solar*:

Assim como o contrato social parece morno em comparação com a guerra, foder e chupar parecem meramente agradáveis, e portanto não excitam. O fim a que tende toda experiência sexual, como insistiu Bataille durante sua vida de escritor, é a profanação, a blasfêmia.⁶²

A afirmação de Bataille fica sem objeção. Não admira que a sugestão de Rich de que o ensaio carecia de “fundamento emocional” tenha cutucado a ferida. A alegoria que era o único prazer que um melancólico se permite poderia, afinal de contas, se transmutar em deflexão, distanciamento: passar para a voz passiva. A inautenticidade era o preço que Sontag pagava para manter sua centralidade cultural; e o centro daquela cultura estava prestes a se deslocar.

* Sinônimo de “esquerda” nos Estados Unidos, o adjetivo *liberal* tem menos a ver com o liberalismo econômico do que com concepções progressistas nos campos social, cultural e moral. Opõe-se, no caso, às posturas conservadoras. (N. T.)

25. Quem ela pensa que é?

A doença de Susan teve muitas consequências indesejadas. Uma delas foi criar um penteado que ficava lado a lado com o topete pompadour com vaselina de Elvis Presley e a arrepiada peruca platinada de Andy Warhol, como uma dessas raras cabeleiras que podiam, por si só, identificar o rosto sobre o qual pairavam. Era simples: uma única listra branca erguendo-se da testa como a faixa na pelagem de um gambá, destacando os cabelos negros de um lado e de outro. Acabou se tornando tão identificável que o *Saturday Night Live* tinha uma peruca Sontag em seu departamento de figurino — uma sinédoque cômica para os intelectuais de Nova York.¹

Como muitas ótimas ideias, sua origem foi simples. Em 20 de agosto de 1966, a irmã de Susan, Judith, casou-se com Morrie Cohen em San Mateo, na Califórnia. Susan estava na Europa e não compareceu, negligência que indisporia as irmãs por vinte anos. Não muito tempo depois do casamento, Judith e Morrie se mudaram para Honolulu, onde Judith trabalhou para uma loja de departamentos e onde, em 1970, Mildred e Nat juntaram-se a eles: os Sontag mais velhos tinham se mudado antes para o norte da Califórnia acompanhando Judith, e agora iam atrás do casal no Havaí. (Judith e Morrie mais tarde fugiram deles de novo e se transferiram para Maui, e dessa vez Nat e Mildred não os seguiram.)

Susan visitou Honolulu pela primeira vez em 1973, na sequência de sua viagem à China. Em “Projeto para uma viagem à China”, ela mencionou que “depois de três anos estou exaurida pela literatura não existente de cartas não escritas e telefonemas não dados que se passa entre mim e M.”.² A alternância entre inimizade e proximidade entre Susan e Mildred estabeleceu o padrão para muitos de seus relacionamentos, mesmo se a inimizade estivesse principalmente na cabeça de Susan. Mas suas visitas à família eram sempre difíceis. “Ela temia cada minuto por antecipação”, diz um amigo. “Não via a hora de ir embora.”³ Quando Susan ficou doente, não contou à família, que só ficou sabendo quando um primo leu sobre seu câncer no *Hollywood Reporter*.⁴

Finalmente, quando Susan estava melhor, ela voou para o Havaí. Ali, conheceu Paul Brown, o hairstylist que se tornara próximo de Nat e Mildred. No sol tropical, “fiquei com medo que ela torrasse, porque estava parecendo um pedaço de papel, de tão branca”, diz Brown. Mildred o recrutou para sua perene campanha para deixar a filha arrumada — “faça Susan se vestir melhor, usar maquiagem”. Uma foto da produção sobrevive: Susan totalmente maquiada, vestindo o que parece ser um négligé. Não havia perdido o cabelo na quimioterapia, mas ele ficara branco. Paul o tingiu todo de preto retinto, exceto numa faixa.⁵

“Relatos-padrão de epidemias”, escreveu Sontag em *A doença como metáfora*, “são predominantemente do efeito devastador da doença sobre o caráter.”⁶ A dor pode aniquilar até mesmo um santo. “É qualquer uma das grandes emergências que mostram o melhor e o pior das pessoas”, disse ela, ao comentar seu câncer.⁷ Na saúde, escreveu Virginia Woolf, “nossa inteligência domina nossos sentidos [...] Na saúde, um ‘sorridente faz de

conta deve ser sustentado'; na doença, cessa esse fingimento". A doença, escreveu Woolf, é quando "os policiais [estão] de folga".⁸

E assim foi com Susan. Sua polícia — seu superego, sua autoconsciência — saiu de folga. Amigos notaram que ela estava ainda mais insensível em relação aos outros do que de costume, mais propensa à falsidade. Mesmo quando ainda eram adolescentes, Merrill a achava desonesta. "Será que é honesta?", perguntou Harriet. Eva julgava que "havia alguma coisa muito errada com Susan". Susan via a si mesma como "lutando para ser honesta, justa, honrada". A descrição de Don do "ponto cego em Susan" — "ela não era esperta nem intuitiva emocionalmente" — era ecoada por Irene, Alfred e, não menos, pela própria Susan, que admitia não ser "muito perspicaz quanto às outras pessoas, quanto ao que elas estão pensando e sentindo".

Essa consciência era raramente exibida em público. Em "Viagem a Hanói", ela mencionou seus "talentos empáticos". Aquele ensaio era um exemplo inabitual de uso da primeira pessoa, que ela sempre evitara, pelo menos fora dos seus diários, e ela estava, como disse, desconfortável com suas exigências. Quando ela canalizava sua percepção psicológica para o retrato de outros, como em seus ensaios sobre Benjamin ou Canetti, essa percepção frequentemente eraafiada. Ela sempre tivera uma tendência para a desonestidade e para a grandiosidade — mas sabia disso e se repreendia. Agora, ignorar outras pessoas passava a ser uma parte essencial de sua autoimagem.

Ela não aceitara o conselho de seus médicos em Nova York; encontrara uma solução dela própria. Ao ir para Paris, ela não apenas assumira o controle de sua terapia. Ela ignorara ativamente seus médicos de Nova York, e na sua narrativa posterior chegou a concluir que ignorar os outros foi a chave para a sua sobrevivência. "Não dar ouvidos a ninguém e

confiar apenas em si mesma, achando que isso iria salvá-la” tornou-se o centro da sua história, diz Miranda Spieler, sua assistente de 1994 a 1996. “Aquilo a fez sentir que seu futuro e sua segurança estavam conectados com ouvir a si mesma. Sua obstinação — uma parte de sua recusa em ceder em relação a outras pessoas —, tudo isso remete àquele momento em que ser voluntariosa e obstinada salvou sua vida.”⁹

No entanto, Sontag não foi um caso único, como observou o historiador do câncer Siddhartha Mukherjee. “A paciente se recolhe em si mesma, torna-se agressiva, não tem tempo para as pessoas — está lutando completamente sozinha.”¹⁰

Susan, porém, não estava lutando completamente sozinha. Seu relacionamento com Nicole tinha se desgastado antes da doença, mas o câncer abafou os problemas do casal e trouxe amigos que correram para perto dela. A Brigada Francesa, como um amigo a chamava, apareceu: “Três ou quatro mulheres das mais refinadas”, disse ele. “Fantasia: mulheres lindas, civilizadas, sofisticadas, ricas.”¹¹ Entre elas Carlotta, a quem Nicole “detestava”¹² e a quem culpava pela doença de Susan. O ódio era parcialmente atribuível ao ciúme, uma vez que o amor de Susan por Nicole nunca igualou sua louca paixão por Carlotta. As rivais mantinham as aparências em respeito à paciente, mas, segundo Roger Deutsch, “tudo estava num diapasão de ópera na casa [de Susan]”.¹³

Nicole havia sido muito útil para levar Susan a Paris para o tratamento que salvou sua vida. E durante o tratamento Nicole foi uma figura materna, em mais de um sentido. Embora tenha parado de beber no final dos anos 1970, ela era uma “alcoólatra espalhafatosa”,¹⁴ e mesmo enquanto servia de mãe a Susan — alimentando-a, dando-lhe banho, assegurando-se de que tomava os remédios —, ela também recriou a

dependência hostil que, a exemplo das relações anteriores de Sontag, não permitia nem um casamento feliz nem uma clara ruptura. Quando Susan estava ainda fazendo quimioterapia, elas começaram o mesmo processo torturante que marcou suas rupturas com Harriet, Irene e Carlotta. Agora, contudo, havia uma camada extra de desespero, uma vez que Susan temia que sua própria vida dependesse de Nicole. Em 1981, ela mencionou “a velha dependência sentida desde 1975, de que fico doente se Nicole não estiver na minha vida”.¹⁵

Como ficar sozinha, como não ficar sozinha — o eterno problema.

Eu sofro, mas estupidamente. Pois não é só que eu amo N. e sinto sua falta, mas também que estou decepcionada com ela e comigo mesma.

Talvez o fim da minha vida com N. seja minha última chance de ser de primeiro nível. (Intelectualmente, como artista.) Venho chafurdando na mediocridade e nas concessões — por aquele afeto, aquele afeto sem o qual eu achava que não conseguiria viver.¹⁶

Quatro anos depois, ela e Nicole ainda estavam enredadas, e Susan ainda tentava se libertar. Por fim, a própria Nicole pôs um fim naquilo. Susan topou com Frederic Tuten na rua em Paris. “Nicole rompeu comigo”, contou com tristeza a ele. “Quando esse tipo de coisa acontece, a gente volta sempre aos dezesseis anos de idade.”¹⁷ Se Susan precisava de “portos seguros” e “relacionamentos feudais”, ela estava o tempo todo se rebelando contra o desamparo que a fazia buscá-los e contra as pessoas ávidas por proporcioná-los. “Sinto-me prisioneira da aversão”, escreveu em 1981, “achando feios e superficiais quase todos com quem tenho contato. E esses sentimentos são, sinto o tempo todo, evidência do meu fracasso: fracasso em amar e ser amada por alguém com quem eu possa ter prazer”.¹⁸ Esse era o limite da sua vontade, e ela sabia disso. Acreditava,

conforme escreveu David, que “tudo o que desejasse em sua vida ela provavelmente conseguiria realizar também (exceto no amor: nisso ela se julgava desprovida de todo talento e achava que a vontade não tinha utilidade alguma)”.¹⁹

“O eterno problema”, sua incapacidade de estar sozinha, ficou mais agudo. Anos antes, ela expressara isso brutalmente a Stephen Koch: “Ela estava uma vez comigo num restaurante chinês, e estávamos conversando sobre solidão e a convivência com as pessoas. Ela disse: eu me recuso a viver sozinha. Não vou viver sozinha. Em vez de viver sozinha, eu poderia viver — e viveria de fato — com qualquer pessoa neste salão, escolhida ao acaso”.²⁰

Sua casa estava sempre apinhada. Muitas pessoas — David; Nicole e Carlotta; visitantes e hóspedes variados; Roger Deutsch; Don Levine; e depois a namorada de David, Sigrid Nunez, jovem escritora — passavam períodos longos ou breves na casa. Deutsch acabou passando mais de dois anos na Riverside Drive, de 1975 a 1978, e notou os efeitos perversos tanto em Susan como em David de uma aparente dádiva: o dinheiro que os amigos forneciam.

Susan tinha sido sempre sustentada, mais ou menos diretamente, por sua relação feudal com Roger Straus. A fama e a reputação nunca haviam se traduzido no tipo de vendas que lhe permitisse viver sem preocupações financeiras. Straus ajudava publicando livros que não davam lucro (os roteiros de *Brother Carl* e *Duet for Cannibals*, por exemplo) e pagando-lhe adiantamentos por livros que ela nunca escreveu: em 1973, ela escreveu a ele sobre “pelo menos quatro livros para os próximos dois anos”, um “livro da China”, um livro de contos, um romance e uma coletânea de ensaios, nenhum dos quais se concretizou. (Um livro de contos, *I, etcetera*,

foi publicado cinco anos depois.) Ele a apadrinhava no exterior e vendia seus direitos de tradução; frequentemente pagava suas contas. De acordo com a secretária e “esposa de trabalho” de Straus, Peggy Miller, Susan era a autora que ele mais amava; e depois que ela ficou doente, Roger estendeu a ela o seguro-saúde da empresa.²¹

Mas ela não estava segurada quando descobriu o câncer, e Bob Silvers, junto com Peggy e Roger, ajudou a arrecadar fundos para o seu tratamento. Tiveram quase sucesso demais. “A vida cotidiana deles era *muffins* ingleses, um jantar de frango chinês e uma ou duas vezes por semana serem convidados para jantar na casa de Roger Straus ou ganharem ingressos para concertos”, diz Deutsch. “A mudança no estilo de vida foi imediata e inacreditável. Ela começou a ser levada de limusine de um lado para outro, a viajar em aviões particulares e sair de férias pagas, e todo o seu estilo de vida mudou — mudou completamente.”

Susan mantinha um registro cuidadoso dos contribuintes. Se pessoas que estavam em condições de ajudar não contribuía à altura de suas posses, ela resmungava, mesmo quando não eram amigos íntimos. “Se alguém como Jackie Onassis doasse 2 mil dólares”, recorda Deutsch, “Susan dizia: ‘Essa mulher é tão rica. Jackie Onassis. Quem ela pensa que é?’.”²²

O medo de Susan de ficar sozinha e a extensão e a dureza de seu tratamento tornaram difícil para David seguir para uma vida independente. Uma vez terminados os seus anos de peregrinação, ele decidira voltar para a escola. Em Princeton, foi difícil para ele a integração na vida do campus, e não apenas por causa da doença de Susan: ele estava com 23 anos, era um segundanista mais velho que a maioria dos alunos do último ano; e sua

cultura e sua experiência lhe davam uma sofisticação muito além da maior parte dos estudantes de qualquer idade.

Sendo assim, David morava a maior parte do tempo com Susan, assistindo a aulas apenas alguns dias por semana. As pessoas do entourage da sua mãe — o tipo de sociedade que ela própria sonhava em frequentar quando estava em Tucson ou Sherman Oaks — formavam um ambiente natural para ele; e se, aos olhos de uma mãe amorosa, David tinha “uma grande mente”, essa mente ainda carecia do treinamento vivenciado por Susan em milhares de noites na biblioteca. “Ele tinha muito poucos talentos, só o de ser brilhante e divertido”, diz Roger Deutsch. Recebeu uma nota D, por exemplo, num trabalho acadêmico para Carl Schorske, um historiador de Viena que era um dos figurões de Princeton. Schorske, o tipo de eminência que sua mãe teria fascinado em Chicago ou Harvard, percebeu que David não se dedicara o bastante: “Ele fez aquele texto para o Carl Schorske numa noite, sob o efeito de anfetaminas”, diz Deutsch. Schorske o mandou reescrever o trabalho.²³

David ficou “basicamente devastado”. Ele com certeza não tinha sido o primeiro aluno de faculdade a passar a noite em claro e entregar uma monografia malfeita, mas era o filho de uma mulher com padrões tirânicos de exigência; e a reação dele até mesmo a uma frustração rotineira como aquela refletia um temor de não estar à altura. “Ele se sentiu um fracassado”, diz Sigrid Nunez. “Ficou humilhado com muita facilidade.”²⁴ David era “amável e nem um pouco arrogante”, diz Deutsch — em visível contraste com a mãe, sempre tremendamente alerta para não ser tratada com condescendência. Mas agora seu amigo estava chocado ao vê-lo assumir uma nova persona. “Esse sujeito está tentando deliberadamente se transformar num crápula”, percebeu Deutsch. David concordava: “Tomei uma decisão: Chega de ser o bonzinho”.

Ele disse alguma coisa rude que nunca teria saído da sua boca até então. Eu lhe disse: “Você está mudando”, e ele: “Sim, e isso é bom. Não espere que eu seja o mesmo de antes”.²⁵

O mundo em torno de Susan era sórdido. Ela sempre se sentira atraída por pessoas excepcionais, mas seus amigos concordam em que ela nunca havia sido maldosa nem particularmente interessada em fuxicos. Sigrid ressalta que Susan era uma elitista — interessada em pessoas de altas realizações —, mais do que uma esnobe que se interessasse por gente de berço ou alta renda. Ainda assim, o jantar de cada noite proporcionava a novos convidados, junto com Susan e David, a oportunidade de espinafrar aqueles que haviam se sentado à mesma mesa na noite anterior. “Quando falavam sobre outra pessoa, era sempre em termos negativos ou de fofoca”, diz Deutsch. “Quem ele está comendo, ou ele é um tremendo babaca, ou ele é burro demais. Não me lembro de uma conversa sequer que fosse ‘Oh, como está a Sally?’, seguida por comentários sobre como Sally era bacana.”²⁶

Eles começaram a se entregar a exibições rituais de superioridade. “Quem nós devemos esnobar agora?”, entreouviu-se David dizer a Susan durante um intervalo no teatro.²⁷ Nos anos que se seguiram ao câncer de Susan, circulavam piadas acerca da tentativa deles de se constituírem como uma aristocracia de duas pessoas. Paul Thek zombava do “estabelecimento da dinastia Sontag nas Letras Americanas”. Nicole Stéphane chamava David de “*le monstre*”; outros o chamavam de “*le dauphin*”. “David pegou esse esnobismo de Susan sem dispor de muita coisa para sustentá-lo”, diz Gary Indiana, amigo de Susan. “Ele não tinha realizado nada relevante na vida, mas achava que fazia parte da aristocracia.”²⁸

Parte da condição de ser um aristocrata consistia em herdar coisas. Susan, antes mesmo que ele terminasse a faculdade, sugeriu que David fosse considerado o “herdeiro legítimo” da *New York Review of Books*, e a recebesse das mãos de Bob Silvers, a quem ele e Susan idolatravam.²⁹ Mais tarde, Susan expressaria seu desejo de ver David herdar a Farrar, Straus & Giroux de Roger Straus. Quando ele se graduou em Princeton em 1978, ano da publicação de *A doença como metáfora*, um ano depois da conclusão da quimioterapia, Roger o contratou como editor na FSG. Ele não tinha experiência editorial alguma, mas, como formulou Peggy Miller, estava “louco” pelo emprego e era também “mais inteligente que qualquer outro”.³⁰ Seus contatos no mundo literário ajudaram — conhecia muitos autores da FSG, e seu domínio do espanhol e do francês era também uma vantagem.

Num arranjo altamente incestuoso, Susan insistiu que ele se tornasse seu editor. Uma relação pessoal problemática se tornou uma relação profissional problemática. Mesmo antes de ele começar na FSG, os dois brigavam constantemente. David não deixara de observar que Susan tendia a amar as pessoas na proporção inversa do amor delas por ela — “Sempre tive um fraco por valentões, pensando: se não me acham tão atraente eles devem ser incríveis” —, e então ele se recolhia, recusando-se a falar com ela em disputas não propriamente secretas, mas cuja natureza exata estava envolta em mistério. Edmund White escreveu: “O que estava ocorrendo exatamente entre eles nunca foi esclarecido. Também nisso eles pareciam um pouco a realeza — foi registrado na corte um litígio sem que ninguém soubesse os termos precisos da desavença”.³¹

Assim como fazia com suas amantes, “ela podia se humilhar diante de David”, diz Minda Rae Amiran. “Susan se desculpando, implorando perdão.”³² Ela rastejava por uma reconciliação: “Fazia coisas como forçar

Nicole a comprar para David ternos franceses caros, três ou quatro de uma só vez”, diz Don Levine.³³ Outro suborno favorito eram as suntuosas botas de caubói que ele acumulava e às quais, em 1981, dedicou seu primeiro livro. A impressão geral de David era, para tomar emprestada a autodescrição de Philip Rieff, de “um homem profundamente desconfortável”. Ele parecia estar “passando por uma profunda luta interior para controlar alguma coisa”, diz Robert Silvers. “Eu não quero conhecer a vida interior de David.”³⁴

Sua mãe também não queria. Quanto mais David tentava se distanciar, mais avidamente Susan parecia venerá-lo. Sua veneração era danosa para ambos, e ele se tornou, como Carlotta, uma tela para as projeções dela. Isso tinha precedência sobre qualquer consideração maternal racional sobre o que pudesse ser melhor para ele. Susan reproduzia com uma exatidão horripilante — a palavra “horripilante” é dela — o modo como sua mãe a tratara quando ela era criança. Em 1967, ela já vira esse problema surgindo.

Meu próprio envelhecimento: o fato de aparentar ser bem mais jovem do que sou parece

1. uma imitação da minha mãe — parte da escravizadora dependência a ela. Ela estabelece os padrões.
2. que ainda mantenho a promessa secreta de protegê-la — que eu mentiria sobre sua idade, ajudando-a a parecer mais jovem. (Que modo melhor de estabelecer que ela é mais jovem, senão eu sendo mais jovem do que sou?)
3. uma praga da minha mãe. (Odeio tudo em mim — especialmente coisas físicas — que seja como ela.) Senti meu tumor e a possibilidade

de uma histerectomia como herança dela, seu legado, sua maldição — parte da razão de eu ter ficado tão deprimida com isso.

4. que estou traindo minha mãe — pois pareço mais jovem quando isso não lhe faz nenhum bem. Agora ela está envelhecendo e parece mesmo estar, mas eu não, eu continuo jovem — com isso aumento a diferença de idade entre nós.

5. que é uma armadilha que ela preparou para mim — de modo que agora as pessoas pensam que David e eu somos irmãos, e isso me agrada imensamente, me deixa excitada. E então eu me lembro dela — e me gabo da minha idade, mencionando o número numa conversa quando isso não é necessário, adicionando um ano à idade de David.³⁵

Em 1985, Edmund White escreveu um romance, *Caracole*, que pôs fim a sua amizade com David e Susan porque dois de seus personagens — uma intelectual famosa e seu filho — eram muito reconhecíveis.

Mais de uma vez ela assegurara a ele que sabia o que era estar amarrada a uma criança no seu mundo quase sem crianças de artistas e intelectuais; afinal, ela (com a assistência distante, ainda que afetuosa, de Mateo) havia criado um filho, Daniel, que agora tinha trinta anos e parecia tanto ser seu irmão que sua condição de mãe pareceria suspeita caso o célebre, ainda que famigerado, passado dos dois juntos não estivesse tão bem documentado. Ainda assim, Mathilda se deleitava quando pessoas ingênuas ou provincianas tomavam erroneamente Daniel por seu irmão ou amante, e para aumentar a confusão ela frequentemente se referia a ele de maneira recatada como “o querido”.

“Daniel”, escreveu também White, “gostava de dizer que Mathilda tinha menos percepção de si própria do que qualquer outra pessoa que ele

conhecia.”³⁶ Mas mesmo naquilo em que mostrava de fato ter uma percepção — privadamente, e em lampejos —, Susan tinha dificuldade em traduzi-la em ação. Tinha sido esse muitas vezes o caso, mas nos anos de sua doença a situação piorou. Seus diários — aquele repositório de seu eu autêntico — murcharam, tornaram-se cada vez menos astutos.

Os comentários dela sobre David são notáveis por sua ausência, mas suas poucas observações revelam momentos de entendimento de que sua própria presença, e sua crescente carência, eram opressivas. “Preciso pensar em David”, ela lembrava a si mesma em 1971. Uma amiga

disse (acertadamente) que eu não o descrevo, que descrevo meu relacionamento com ele (nós) — quando ela me pede para descrevê-lo, sinto-me bloqueada — constrangida — como se ela me estivesse convidando a descrever a melhor parte de mim mesma. Essa é a chave do problema: eu me identifico demais com ele, e ele demais comigo. Que fardo para ele.³⁷

E em 1975, pouco antes de contrair câncer, ela escreveu:

D. me disse que tem notado minha angústia nesta primavera — toda vez que ele sai de casa por algumas horas, para ir à biblioteca na Columbia, para passar uma tarde com Roger ou Gary etc. Que fardo terrível para ele!³⁸

Em 1977, ela deixou o apartamento da Riverside e se mudou para o centro, para um apartamento no número 207 da rua Dezessete Leste. Daquele momento em diante, Susan e David não compartilhariam um lar, mas isso não significava que David, agora com 25 anos, estaria livre para

ir embora: ele terminou sendo seu vizinho de porta. Paul Thek, horrorizado, escreveu:

Naquele fim de semana da Mudança você transformou sua imagem na minha cabeça; passou de uma pessoa muito humana e afetuosa para uma megera manipuladora enlouquecida de pavor de que seu filho (já não era sem tempo) desejasse ter sua própria vida, e pareceu que você se tornou disposta a usar toda sorte de manobras desagradáveis para obrigar as pessoas a ficarem nas posições necessárias, com pouco respeito ou compreensão pelas necessidades particulares delas.³⁹

Ela deu provas disso quando David rompeu com Sigrid, que tinha morado no apartamento da Riverside Drive por mais de um ano. David estava “loucamente apaixonado, e perigosamente apaixonado”, diz Roger Deutsch. Mais tarde, Deutsch ficou espantado ao ver que o rompimento deles não foi mencionado sequer nos diários de Susan. Se ela podia apenas escrever que tinha sido (ou se sentido) “profundamente negligenciada, ignorada, despercebida quando criança”, David podia dizer o mesmo. Ele começou a mostrar sinais de depressão: “Ele ia dormir e de fato dormia por 36 horas talvez”, recorda Sigrid.⁴⁰ Para Deutsch, o narcisismo de Susan explicava por que David havia mudado: “Ele é o cara legal e tem essa mãe que claramente não o ama pelo que ele é”. Em vez disso, ela se preocupava com ele em relação a ela. “Ele ia sair para jantar com ela ou não? Isso era tudo que importava para ela. Ele como um reflexo dela. E ele lida com isso humilhando outras pessoas, porque assim não é humilhado.”⁴¹ Uma das pessoas que ele humilhava era a própria Susan, toda vez que tinha a chance. “Ele sabia o que a machucava”, diz Nunez, “e então era o que fazia.”

26. Escrava da seriedade

Em público, a Sontag pós-câncer era invulnerável. A partir do final dos anos 1970, ela entreteve os admiradores ao lado de outros figurões (Brodsky, Derek Walcott, Donald Barthelme) no Instituto para as Humanidades de Nova York, cujos membros se reuniam para ouvir oradores visitantes e discutir seu próprio trabalho. Sontag, com a faixa branca no cabelo, era uma das eminências do instituto, e os visitantes sempre ficavam maravilhados com a sagacidade combativa e a inteligência que ela exibia. “A certa altura, Susan se ofendeu profundamente com alguma coisa que eu disse e se voltou com toda força contra mim”, disse o escritor australiano Dennis Altman. “Foi uma experiência majestosa, ainda que aterrorizante.”¹ Majestosa e aterrorizante, essa era a Sontag cujo levantar de sobrelance construía e destruía carreiras, que redigia ensaios como “Fascinante fascismo”, que sabia de tudo e de todos.

Mas outra Sontag estava escrevendo ficções cujo princípio básico poderia ser chamado de incerteza narrativa. A incerteza que ela introduziu em seus primeiros romances e filmes era desconcertante. Sua insistência em que nada podia ser conhecido — de seus personagens, dos eventos que lhes aconteciam — tornava impossível o envolvimento emocional com

essas obras. O leitor se sentia tapeado por uma prestidigitação teórica, e apenas os devotos, pode-se supor, liam ou assistiam até o fim.

A incerteza era um princípio frustrante para se organizar uma história ao seu redor. Mas quando deslocada da narrativa para a narradora, ela se aproximava da verdade com os mesmos meios usados anteriormente para mascará-la. A mulher real por trás da cada vez mais formidável persona Sontag estava mergulhada em profunda incerteza. Quando essa Sontag — não aquela que lançava mão de asserções agressivas ou de teorizações artísticas pretensiosas estilo “Marienbad” — permitia que a incerteza se infiltrasse em seus escritos, eles invariavelmente ganhavam ressonância e autoridade. Os resultados se assemelhavam às listas que se espalham por seus diários, ou às colagens surrealistas, ou às caixas de Joseph Cornell: fragmentos, em sua forma estilhaçada — o que vale dizer, autêntica. A vida é vivida numa nuvem de desconhecimento; experiência, memória e sonhos nunca são mais do que cacos.

O livro que ela publicou em 1978, *I, etcetera*, coligia oito dessas histórias, todas escritas antes de sua doença: uma época em que ela ainda podia se permitir a incerteza. Dedicado a sua mãe, a quem ela permanecia intermitentemente próxima, o livro abria, literalmente, com Sue. Escrito quando ela achava que não iria para a China, “Project for a Trip to China” reunia o que sabia sobre o pai: fragmentos de lembranças, pedaços de frases, amplas lacunas. Essa abordagem caleidoscópica, fatos e aforismos empilhados sem que se tentasse forçá-los a uma revelação totalizante, era um traço de seus melhores ensaios. Eles não tentavam, como no ensaio sobre Riefenstahl, afirmar ou condenar. Em vez disso, expressavam um desejo de reviver os mortos (seu pai), de “pensar no impensável” (Artaud), de definir o indefinível (o *camp*). Esses escritos não encerravam a

discussão. Deixavam-na aberta, estimulavam-na; e estimular a discussão é a função — a realização — do grande crítico.

I, etcetera é uma coletânea de histórias, mas não é propriamente um livro de ficção, tal como a palavra é frequentemente entendida: “Project for a Trip to China”, por exemplo, poderia ser descrito como memórias poéticas. A história seguinte, “Debriefing” [Prestação de contas], também é uma rememoração, levemente mais ficcionalizada, de Susan Taubes, que recebe o nome de Julia.

É um prazer dividir as lembranças da gente. Tudo o que é lembrado é querido, terno, tocante, precioso. Pelo menos o passado é seguro — embora não o soubéssemos na época. Sabemos agora. Porque ficou no passado, porque sobrevivemos.

Julia — que, como sabemos, não sobreviveu — tem “cabelo de atriz” e um “corpo fatigado, delicado, com pulsos grossos, busto acanhado, ombros largos, ossos pélvicos como asas de gaivota; um corpo ausente que só com relutância se poderia imaginar despido”. Julia “não se banha o suficiente. O sofrimento tem cheiro”. Ela e a narradora “sabem mais do que o que podem utilizar”. Ao mesmo tempo, “não sabem o bastante”.²

O conto está repleto de material da Nova York dos anos 1960, o que não é nem de longe suficiente para guiar Julia mundo afora. “What People Are Trying to Do” [O que as pessoas estão tentando fazer], um capítulo do conto, inclui observações de outras pessoas: “Em toda a nossa volta, até onde posso ver, as pessoas se empenham em ser comuns. Isso requer um bocado de esforço”.³ O capítulo “What Relieves, Soothes, Helps” [O que alivia, acalma, ajuda] oferece algumas sugestões: “Senso de humor

ajuda... Às vezes ser paranoico ajuda... Dizem que fugir ajuda... Sentir-se sem culpa quanto a suas opções sexuais ajuda, embora não esteja claro se a maioria das pessoas de fato consegue lidar com isso”.

Às vezes o que ajuda é mudar seus sentimentos por completo, como se tirasse todo o seu sangue do corpo e o substituísse por outro. Tornar-se outra pessoa. Mas sem mágica. Não há um equivalente moral à operação que torna felizes os transexuais.⁴

Nada ajuda de verdade Julia: incapaz de mudar seus sentimentos, ela se afoga. No resto do livro, o desejo de fugir do eu é recorrente. Em “The Dummy” [O fantoche], um homem cria um *Doppelgänger* — um eu alternativo, uma persona — para desempenhar todas as tarefas que ele não deseja mais realizar: “Quero preservar para mim só aquilo que me dá prazer”.⁵ Seria também um meio de voltar à infância, na qual as possibilidades mais exóticas ainda não tinham sido excluídas pela contínua acumulação do eu:

Eu tinha planos grandiosos de viver a vida de outros. Queria ser um explorador no Ártico, um pianista de concerto, uma grande cortesã, um estadista mundial. Experimentava ser Alexandre, o Grande, depois Mozart, Bismarck, Greta Garbo, Elvis Presley.⁶

Nenhum desses planos dá certo. Não demora muito para que o próprio fantoche se livre de suas partes mais aborrecidas, passando-as a outro fantoche: nem mesmo um boneco pode escapar do fardo do eu.

Em “Old Complaints Revisited” [Velhas queixas revisitadas] e “Doctor Jekyll”, Sontag examina outro fracasso. Assim como *Duet for Cannibals* e *O benfeitor*, os dois contos apresentam gurus que lembram Jacob Taubes,

mas que talvez representem algum dos superegos masculinos, de Thomas Mann a Brodsky, que imperavam sobre ela. Personagens aspiram à liberdade sem ter esperança de alcançá-la. “A escrava da seriedade”, em “Old Complaints Revisited”, está envolvida com uma organização cujos membros nunca podem sair. Em “Doctor Jekyll”, discípulos estão literalmente amarrados a seu líder por cordas místicas. A metáfora é direta, a mensagem é clara: “Você não pode se transformar naquilo que não é”, alguém diz à personagem de “Old Complaints Revisited”.⁷ “Não me venha falar de liberdade”: assim termina “Doctor Jekyll”.⁸

A pessoa não sabe nada e não tem como escapar: se o diagnóstico é pelo menos em parte correto, não é nada encorajador; e ao longo dos anos 1980 o humor de Susan ficou ainda mais sombrio. Ela desenvolveu uma obsessão por Wagner, escrevendo em 1981 que “minha paixão — e não é uma palavra forte demais — por Wagner nos últimos três anos é também um sinal de meu colapso psicológico. Eu me deleito, eu flutuo: é exatamente como Nietzsche descreveu”.⁹

Ela queria começar de novo, tentando, em vão, livrar-se de seu relacionamento enrolado com Nicole, tentando encontrar um novo modo de escrever, encontrar um equivalente moral da operação que torna os transexuais felizes. Ela ainda estava deprimida, ainda sentia que estava fazendo menos do que deveria, ainda num estado de pânico mais ou menos permanente:

Deve ser possível me sentir menos angustiada do que me sinto. Eu me sinto — não sei exatamente como dizer — supérflua, desengonçada e (como vem ocorrendo nos últimos cinco anos) póstuma. Estou fazendo de conta que estou viva, que sou escritora. Não sei onde colocar a mim

mesma. Não tenho energia nem esperança. Tem que ser possível fazer melhor que isso!¹⁰

Isso era mais que a queixa habitual de um escritor. A incerteza em seus contos e em seus diários era real. A gloriosa produtividade que marcara os anos 1960 e 1970 iria secar nos anos 1980, depois que ela se recuperou plenamente do câncer. Seu tempo era cada vez mais ocupado por compromissos comemorativos.

Mas seu renome iria crescer à custa de sua vida privada e artística. Entre 1980, quando publicou *Sob o signo de Saturno*, e 1992, quando publicou *O amante do vulcão*, ela produziria apenas um único e pequeno livro, *Aids e suas metáforas*. Escreveu textos breves, alguns excelentes; mas a década seria mais notável pelo que ela deixou de escrever do que pelo que escreveu. Começou e abandonou um livro atrás do outro, distraída por projetos insatisfatórios, esforçando-se, o tempo todo, para começar de novo. Para uma mulher famosa pela “reinvenção”, os anos 1980 iriam simplesmente mostrar como podia ser aflitiva a luta para se mover para além das ideias obsoletas e dos eus ultrapassados, como isso tinha pouco a ver com a moda: como se relacionava intimamente com uma tentativa de se livrar das partes ruins dela própria, das partes tristes dela própria. Em *I, etcetera*, ela observou, repetidas vezes, que a fuga não era uma opção. E ao se dar conta de sua impossibilidade, ficou tão deprimida que cogitou a fuga suprema: o suicídio.

Mas uma mente irresoluta é uma mente aberta. E, assim como Susan era melhor quando admirava do que quando atacava, era melhor na dúvida do que na asserção. Tanto fazia, já que suas tentativas de pensar seu caminho rumo a um novo eu estavam ocorrendo num contexto cultural freneticamente flutuante. Uma pessoa que tinha sido tão recentemente “a

tonalidade dos tempos” e a “musa da época” via-se empacada. Certas questões, urgentes nos anos 1960 e 1970, depressa se tornaram tão remotas quanto as disputas entre os guelfos e os gibelinos. Tomadas em conjunto, essas mudanças repentinas — artísticas, políticas, sexuais — deixaram o mundo dela despedaçado.

A eleição de John Kennedy em 1960 simbolizou um corte entre gerações. Vinte anos depois, a eleição de Ronald Reagan se tornou um divisor de águas também. Kennedy foi o presidente mais jovem, vindo em seguida ao mais velho, Eisenhower. Aos 69 anos, Reagan era sete anos mais velho do que a idade de Eisenhower ao tomar posse. Ele não representava uma nova geração, mas sim uma nova coalizão. Ele casava velhas pautas republicanas — antissindicalismo, anticomunismo, baixos impostos para os ricos — com uma reação às vitórias progressistas dos anos 1960. Apelos aos “direitos dos estados” conquistaram os racistas do Sul, muitos dos quais tinham sido democratas até as leis dos direitos civis de Johnson. Ele reuniu os que ficaram indignados com as decisões liberais da Suprema Corte da era pós-Kennedy — banimento das orações nas escolas, permissão do aborto e dos anticoncepcionais — e atçou o sentimento antifeminista na esteira da Emenda dos Direitos Iguais proposta.

A eleição de Reagan, e sua retumbante reeleição, eram um repúdio ao mundo político que Susan habitara por mais de vinte anos, o mundo que parecia triunfante durante o encontro feminista com Norman Mailer. Naquele mundo, diz Norman Podhoretz, “a direita não existia. Não estava sequer no radar”.¹¹ Naqueles dias, o inimigo do radicalismo não era o conservadorismo, mas o liberalismo, e “os combates eram todos sectários”. O advento de Reagan mostrou o quanto aquelas batalhas tinham

cegado a esquerda para uma direita ressurgente, e como a deixaram despreparada para enfrentar gente tão oposta ao liberalismo quanto ela própria, mas do lado contrário. Pessoas como Sontag tinham não apenas deixado de combater ideias conservadoras, diz Podhoretz; elas não tinham sequer reconhecido que tais ideias existiam. Em 1950, Lionel Trilling, professor de Podhoretz, escreveu que “nos Estados Unidos, nesta época, o liberalismo é não apenas a tradição intelectual dominante, mas até mesmo a única”. Não havia ideias conservadoras, dizia ele: apenas “gestos mentais irritadiços que buscam parecer ideias”.¹²

Mesmo na época, isso era falso. Reagan era uma revigorada rejeição conservadora aos anos 1960, mas era também produto dos anos 1960. De certo modo, ele representava o triunfo de Andy Warhol: notoriamente incapaz de distinguir entre imagem e realidade, metáfora e objeto, experiência filmada e experiência vivida. Ele contou, com aparente convicção, uma história sobre seu pai “estendido na soleira da porta em coma alcoólico” que na verdade tinha sido tirada de um romance;¹³ ele alegava que durante a Segunda Guerra Mundial havia filmado campos de extermínio nazistas para o Setor de Comunicações do Exército, quando na verdade passou a guerra toda em Culver City, em Los Angeles, fazendo filmes de treinamento no estúdio de Hal Roach.¹⁴ Esse exemplo vivo de celebridade warholiana era um ex-ator mediano cujos sentimentos derivavam de Hollywood, e em quem nunca foi detectado nenhum sentido de ironia: incapaz de distinguir entre uma atrocidade e a foto de uma atrocidade. Sua presidência foi definida por sua noção de política como desempenho de um papel, como no *camp*: “O mais longe a que chegou, em sua abrangência, a metáfora da vida como teatro”. Para Reagan, escreveu Joan Didion, “a retórica era logo compreendida como intercambiável com a ação”.¹⁵

A noção de que a retórica era equivalente à ação era também — por coincidência — um preceito daquele conjunto de escritos vagamente classificados como pós-modernistas. O movimento, que em parte se entrelaçava à Teoria Francesa, ou apenas Teoria, apresentava certas semelhanças com uma parte da obra inicial de Sontag, e estabeleceu o tom da crítica acadêmica por toda uma geração.

A palavra “acadêmico” é importante. A Teoria, desde o início, foi um esforço acadêmico. Muitos de seus devotos norte-americanos especializaram-se (e orgulhavam-se disso) numa escrita concebida para ser ilegível; e um de seus muitos efeitos foi o de romper as conexões, tensas mas essenciais, entre a crítica especializada e o público instruído. A manutenção desse elo tinha sido uma força de escritores da Família como Trilling, Edmund Wilson e Hannah Arendt, bem como de seus sucessores de terceira geração, entre eles Sontag e Robert Silvers. A Teoria isolava as humanidades acadêmicas do leitor comum, produzindo “textos” que refletiam um afastamento dos debates sociais nos quais os estudiosos haviam ocupado um papel central no passado. A clivagem entre a escrita opaca de muitos acadêmicos pós-modernos e o tom cada vez mais rebaixado das revistas ameaçava deixar escritores como Sontag empacados, sem lugar para publicar.

Os principais expoentes do pós-modernismo — Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Hélène Cixous, Gilles Deleuze — eram franceses, membros de uma cultura cujas produções do pós-guerra Sontag abraçara e promovera numa época em que tais obras eram amplamente ignoradas nos Estados Unidos. Como ela, eles estavam interessados no cinema, na fotografia, no surrealismo e em outras formas de cultura popular até então consideradas desprovidas do *bon ton* da grande arte. Estavam interessados em sexualidade e em feminismo; estavam

interessados e se inspiravam em escritores que interessavam a ela, incluindo Barthes, Benjamin e Sartre.

Mas Sontag não gostava desses escritores pós-modernos e quase nunca se referia a eles pelo nome. Em vez disso, expressava desaprovação ao “chamado pós-modernismo”, que ela definia como “tornar tudo equivalente”.¹⁶ Desse modo ela alvejava, obliquamente, seus próprios críticos, em particular os neoconservadores que sempre a haviam acusado de rebaixamento de nível. Foi essa a acusação que Hilton Kramer, seu antigo colega de *Commentary*, desferiu quando disse que as “Notas sobre o *camp*” criaram “a falência espiritual da era pós-moderna” ao romper “o elo entre a alta cultura e a alta seriedade, que tinha sido um princípio fundamental do éthos modernista”.¹⁷ Era essa também a opinião de Podhoretz: “Não apenas ‘*Camp*’, mas também ‘Contra a interpretação’, que é basicamente uma relativística — não sei como chamá-la. Com certeza não estava do lado do que nós, naquele tempo, julgávamos ser os critérios corretos”.¹⁸

Uma coisa era expandir critérios para incorporar a arte excluída por injustiça histórica, como os movimentos feminista e negro tentavam fazer. Outra era sugerir que todas as obras eram equivalentes. Esse era um desdobramento das provocações de Sontag nos anos 1960: “É pequenino — o conteúdo é muito pequenino”, dizia a frase de De Kooning citada por ela em “Contra a interpretação”. Isso poderia parecer concebido para convencer a ela própria a experimentar a arte de maneira sensual, como Irene ou Paul. Ela nunca acreditou de fato que o conteúdo não existe: como muitos modernistas, incluindo Wittgenstein, ela estava interessada na passagem filosófica do exame do *que* as coisas significam — tarefa clássica da crítica — para o exame do *como* elas vêm a significar o que significam. Mas essa ideia, popularizada, trazia o risco de sugerir que o

significado era uma mera construção, e que a linguagem, a literatura e a arte não eram mais que a soma das tendências de um grupo dominante. Muito mais do que o marxismo ou o freudismo, o pós-modernismo era a “vingança do intelectual contra a arte” para a qual ela alertara em “Contra a interpretação”.

Em anos posteriores, ela iria explicar com frequência por que democratizar “os padrões corretos” não era a mesma coisa que colocá-los de lado.

Sou inquestionavelmente, sem qualquer ambiguidade ou ironia, leal ao cânone da alta cultura em literatura, música e artes visuais e performáticas. Mas também apreciei um bocado de música popular, por exemplo. Parecia que estávamos tentando entender por que isto era perfeitamente possível e por que aquilo não era... e o que poderia ser a diversidade ou pluralidade de padrões. No entanto, isso não significava abolir a hierarquia, não significava colocar tudo no mesmo nível. Em certo sentido, eu era uma militante ou apoiadora da hierarquia cultural tradicional tanto quanto qualquer conservador cultural, mas eu não traçava a hierarquia da mesma maneira... Vamos tomar um exemplo: o simples fato de eu amar Dostoiévski não significava que não pudesse amar Bruce Springsteen. Agora, se alguém dissesse que é preciso escolher entre a literatura russa e o rock’n’roll, claro que eu escolheria a literatura russa. Mas eu não tenho que escolher.¹⁹

Em 2002, ela fez a conexão entre pós-modernismo e vacuidade política: o discurso piegas, feito para a TV, que se tornou padrão na esteira de Reagan:

Quando os grandes discursos de Lincoln são citados nas cerimônias rememorativas do Onze de Setembro, eles se tornam — na autêntica moda pós-modernista — completamente esvaziados de sentido. Eles agora são gestos de nobreza, de grandeza de espírito. A que se referia tal grandeza é irrelevante.²⁰

Sontag denunciava uma cultura em que “Van Gogh e Warhol” — Lincoln e Reagan — “são tratados como equivalentes”. Ela descreveu “o que se chama de pós-modernismo — isto é, o que torna tudo equivalente” como “a ideologia perfeita para o capitalismo de consumo. É uma ideia de acumulação, de preparar as pessoas para suas expedições de compras”.²¹

Isso era um desdobramento natural da ideia de que a linguagem e a metáfora se referem apenas a si mesmas, e não a uma realidade exterior qualquer. Ao remover a conexão com o mundo real (de corpos, da política), o pós-modernismo subvertia a autoridade crítica, reafirmando a formulação de Fernando Pessoa, meio século antes, de que “um grande quadro é algo que um americano rico deseja comprar”.²² A medida era o dinheiro, a opinião do crítico não valia mais que a de um consumidor. A Era Reagan era a Era Warhol — menos a ironia.

Durante seu longo e tedioso reinado sobre a academia americana, a recusa da Teoria em engajar um público instruído em geral empurrou ainda mais as humanidades para a margem — já encurraladas por uma cultura que achava sempre mais difícil enxergar valores que não fossem financeiros. Pelo resto da sua vida, Sontag defendeu obras descritas, cada vez mais em tom de escárnio, como “o cânone”. Essa defesa era vista como conservadora. Mas nada tinha a ver com o conservadorismo político. Era um conservadorismo da cultura clássica tradicional, estilo

Universidade de Chicago — o oposto do conservadorismo Sherman Oaks que Reagan simbolizava.

Nos anos 1960, ela se tornara conhecida como um símbolo de novidade. Mas o radicalismo político na era do Vietnã não era incompatível com o respeito pela autoridade do passado. Em 1988, ela admitiu que uma parte de seu entusiasmo por certas formas de arte então em voga tinha se desgastado:

Eu não estava sendo inteiramente honesta comigo mesma nos anos 1960 sobre as conquistas do nouveau roman. O que eu apreciava muito mais era a ideia dele. Quando escrevia sobre Sarraute e Robbe-Grillet, gostava de seus ensaios e das ideias que expunham sobre ficção, muito mais do que da ficção que eles próprios estavam escrevendo.²³

Naqueles anos, ela muitas vezes expressava desdém pelo “romance” em geral. Isso refletia uma insegurança, uma desconfiança de si mesma, que ajudava a explicar os artifícios mais rebuscados em sua própria ficção. Em privado, como mostram as longas listas de livros em seus diários, ela lia milhares de romances, muitos dos quais, se não a maioria, refletiam a cultura tradicional encontrada na ementa de Joseph Brodsky. Era essa a cultura que ela venerava desde os tempos da papelaria de Tucson.

Com a bagagem de toda uma vida de estudos, ela agora estava numa posição perfeita para defender aquela cultura para um público leitor geral: tão adequada à função que as próprias palavras “Susan Sontag” acabaram se tornando sinônimos de alta cultura. A admiração trazia à tona a melhor parte da sua personalidade, em que raramente dava um passo em falso; e também na política ela escapava de outra parte não muito convincente do seu pensamento, transitando do “esquerdismo infantil dos anos 1960” para se tornar, nas palavras de Koch, uma pessoa inteligente de novo.

Mas, em vez de permitir de maneira discreta que seus escritos expressassem essa evolução, Sontag renegou suas lealdades esquerdistas com um gesto cujo alarde se tornou famoso. Foi um gesto que requer decifração, porque sua linguagem, outrora central no debate político, está quase perdida hoje em dia. Em 2 de fevereiro de 1982, Susan Sontag denunciou o comunismo num evento que ficou conhecido como “Town Hall”.

Pouco antes do colapso da União Soviética, os erros e acertos do comunismo ainda estavam sendo debatidos nos Estados Unidos em certos enclaves. Os dias em que a *Partisan Review* parabenizava uma mulher grávida por estar produzindo “um futuro cidadão da América soviética” estavam tão distantes quanto os dias em que “stalinistas, trotskistas, leninistas, marxistas-leninistas, todos discutiam interminavelmente suas posições nas páginas da *Partisan Review* — ou, como Edmundo Wilson a chamava, *Partisanksy Review*”.²⁴

Ao longo das décadas, modelos diferentes de comunismo tinham estado em voga: frequentemente, como no Vietnã e em Cuba, na condição de sucedâneos para batalhas domésticas americanas. Mas o interesse pelo comunismo nunca havia sido propriamente um interesse pela política real, uma vez que a clientela para um partido comunista nos Estados Unidos era, no máximo, microscópica. Para os americanos, o interesse pelo comunismo era acima de tudo uma esperança de que talvez fosse possível encontrar uma alternativa ao capitalismo consumista que era tão devastador — para os pobres e indefesos, para a cultura, para o meio ambiente — quanto aparentemente invencível. Tal interesse expressava uma esperança de que insights valiosos do marxismo pudessem ser empregados democraticamente, já que mesmo grande parte dos radicais

concordava que o comunismo era falho em toda parte onde existia de fato, apesar da popularidade temporária de lugares como o Vietnã do Norte e, especialmente, Cuba. Muitos desses debates eram sobre estética — sobre cultura —, e era no mundo cultural de Nova York que eles se desenvolviam. Aquele era o mundo de Susan, “o Bloomsbury americano”, no qual ela ganhou a reputação de ser “a mais radical dos radicais”.²⁵

A partir de meados dos anos 1970, quando conheceu Brodsky e os *émigrés* ao redor dele, ela se aproximou de escritores que haviam sofrido sob o comunismo, embora tenha sido necessária a insistência fulminante de Brodsky na realidade da experiência deles para torná-la “uma pessoa inteligente de novo”. Mas mesmo antes disso, em suas muitas visitas ao mundo comunista, ela teve infinitas oportunidades de ver o que o comunismo real significava. Em sua visita a Cuba em 1968, Robert Silvers conheceu um poeta chamado Heberto Padilla, que descreveu a deterioração da situação dos direitos humanos e que, em março de 1971, seria detido e torturado. Depois de sua soltura, ele emitiu uma *Autocrítica* que lembrava um tribunal farsesco stalinista: “‘Fui agente da CIA desde os cinco anos de idade’, ou alguma coisa do gênero”, diz Silvers. “E [as autoridades cubanas] eram tão estúpidas que de fato publicaram aquilo.”²⁶

A perseguição a Padilla empanou o brilho da Revolução para muitos apoiadores internacionais. Susan se uniu à fina flor da intelligentsia latino-americana e europeia — Sartre, Beauvoir, Moravia, Cortázar, Paz, Rulfo, Vargas Llosa e muitos outros — na denúncia à conduta do governo cubano. Ela assinou duas cartas diferentes, primeiro no *Le Monde* e depois no *New York Times*. Em pouco tempo, porém, ela começou a pisar no freio. Num encontro em que um orador denunciou “o elitismo de Padilla e seu desejo em cultivar uma pequena claqué literária que se mantinha afastada do povo”, ela “lamentou profundamente” tê-las assinado. Tinha feito aquilo

porque lhe “contaram que seria uma carta particular a Fidel Castro”, sem ter “nem ideia de que tal missiva iria parar na primeira página do *New York Times*”.²⁷ Isso apesar de ter assinado a carta do *Times* depois que a primeira carta “particular” já havia aparecido no *Le Monde*.

Mas, como muitos dos passos em falso de Susan em matéria de política, esse também seria redimido. Quase uma década depois, Silvers recebeu um telefonema da esposa de Padilla, que fugira de Cuba em 1979. Ela pedia sua ajuda para tirar Heberto do país, e em resposta Silvers convidou Arthur Schlesinger Jr., o *consigliere* da família Kennedy, para almoçar. Silvers explicou a situação, que Schlesinger interpretou corretamente como um apelo a Ted Kennedy. Uma semana mais tarde, veio um telefonema do gabinete do senador: Padilla iria chegar, via Canadá, ao Aeroporto de LaGuardia. Sua chegada era um alívio, mas também um problema. Terminada a entrevista coletiva, “o sujeito dos Kennedy deu a ele mil pratas e ele adquiriu o devido status de visitante”, diz Silvers. “Mas o que ele podia fazer? Onde poderia viver?”

A resposta estava com Susan Sontag. “Susan, sem fazer qualquer alarido, disse apenas: ‘Venha, fique aqui em casa’.” Padilla acabou ficando com ela durante seis meses, diz Silvers. “Achei aquele um dos atos mais altruístas e até mesmo nobres da parte de Susan.”²⁸

Foi um gesto que ela repetiria com frequência, como o que fez depois de uma visita à Polônia em 1980. Ela foi com um grupo que incluía Joyce Carol Oates e John Ashbery, e conheceu um jovem escritor polonês chamado Jarosław Anders. Ele ficou fascinado. “O modo como ela expressava suas ideias, suas opiniões, com autoridade, com ousadia, às vezes com imprudência, sem freios. Eu achava aquilo muitíssimo interessante, revelador e, pessoalmente, libertador. Aquela era uma mente

livre.” Achava-a preparada também para entender a situação da Polônia. “Ela já conhecia Brodsky e Miłosz, e eles influenciaram seu modo de pensar”, recorda ele. “Não era a Susan de ‘Viagem a Hanói’.”²⁹

Ela providenciou para que Anders visitasse os Estados Unidos. E no final de 1981, ele foi mesmo, hospedando-se no apartamento de Susan na rua Dezessete. Na manhã de 13 de dezembro, ela o acordou para lhe mostrar a manchete do *Times*: LEI MARCIAL DECRETADA NA POLÔNIA. Essa ação, extrema até mesmo para os padrões do bloco soviético, vinha na esteira da eleição de Karol Wojtyła como papa João Paulo II, no final de 1978. Susan visitou a Polônia em abril de 1980; em setembro, o sindicato Solidarnosc emergiu entre trabalhadores do estaleiro de Gdansk. Com a fundação do Solidarnosc, a oposição da Igreja à qual quase todos os poloneses eram fiéis se juntou à oposição da classe trabalhadora, em cujo nome os comunistas alegavam governar.

Anders perdeu o emprego e não podia se comunicar com sua mulher e sua filha pequena. Susan o apoiou integralmente. “Minha situação era paradoxal porque não era uma experiência muito típica de imigrante, na qual você é um intelectual e tem que dirigir um táxi”, diz ele. Com o patrocínio de Susan, ele se tornou um associado do Instituto para Humanidades, e “comecei a escrever em inglês, minha língua adquirida, nas páginas da *New York Review of Books*”. Em fevereiro de 1982, foi convocado um encontro no Town Hall para expressar o apoio de intelectuais de esquerda ao Solidarnosc.

“Falando da atmosfera”, escreveu Christopher Hitchens, “a começar pelo projetor defeituoso, passando pelo palco superlotado e pelo coordenador barbudo, era claramente uma noite da esquerda.”³⁰ Na era Reagan, a esquerda estava desalentada e na defensiva, embora mantivesse suas velhas formalidades, incluindo uma tendência a equiparar uma coisa

ruim no mundo comunista com uma coisa ruim no mundo capitalista. Isso irritava Brodsky, a quem o ativista pela paz Ralph Schoenman assim se dirigiu:

“Você foi convidado a falar porque damos valor a sua ajuda aos escritores poloneses, mas ninguém precisa responder a seu farisaísmo deslocado. Quando apoiamos o Solidariedade, estamos defendendo o socialismo daqueles que o corrompem. Não temos intenção alguma de permitir que Reagan e seus semelhantes gritem vivas aos operários poloneses.

“Por que não?”, perguntou Brodsky. “Qual o problema de o governo dos Estados Unidos darem apoio ao povo polonês?”

“A campanha de propaganda de Reagan e Haig” [Schoenman replicou], “incluindo Bülend [sic] Ulusu, o primeiro-ministro da Turquia, que não apenas impôs a lei marcial em seu país — e por ordem dos Estados Unidos —, mas também mantém sindicalistas sob sentença de execução e milhares de prisioneiros sem julgamento. Se é essa a companhia que você deseja, não é a que desejamos.”³¹

Encorajada por Brodsky, Susan tomou a palavra.

Imagine, se quiser, alguém que tenha lido apenas o *Reader's Digest* entre 1950 e 1970, e alguém que, no mesmo período, tenha lido apenas *The Nation* e *The New Statesman*. Qual desses leitores estaria mais bem informado sobre as realidades do comunismo? A resposta, penso eu, deveria nos impor uma pausa para pensar. Será que nossos inimigos estavam certos?

Depois de acusar uma plateia que incluía Gore Vidal, Allen Ginsberg, E. L. Doctorow, Pete Seeger e Kurt Vonnegut (que cantou uma canção polonesa com a melodia de “Are You from Dixie?”) de ser mais estúpida que os leitores do *Reader’s Digest*, ela enfiou a faca mais fundo.

O comunismo é fascismo — fascismo bem-sucedido, se quiserem. O que costumamos chamar de fascismo é, antes, a forma de tirania que pode ser derrubada — que, em grande medida, fracassou.

Repito: não apenas é fascismo (e sob domínio militar) o destino provável de todas as sociedades comunistas — especialmente quando suas populações são levadas à revolta —, mas o próprio comunismo é uma variante, a variante mais bem-sucedida, do fascismo. Fascismo com um rosto humano.³²

Houve assobios, apupos e chacotas; as semanas seguintes viram surgir páginas e páginas de “respostas” da Família: David respondeu a uma delas, a de Richard Grenier na *New Republic*, desafiando-o para um duelo.³³

A última estocada dela deu margem a gracejos: “Eu, por exemplo, detestaria ver Sontag, durante muito tempo um dos mais preciosos quadros da esquerda norte-americana, deixar-se ser caricaturada como Norman Podhoretz com um rosto humano”, escreveu o editor Philip Pochoda.³⁴ (Podhoretz abandonara a esquerda e se tornara um franco apoiador de Reagan.) Sir Isaiah Berlin entrou em cena com a tirada mais impiedosa de todas: “Concordo”, ele disse a Susan. “Mas não tenho tanta certeza quanto ao rosto.”³⁵

“Ela foi atacada de ambos os lados”, diz Anders. “Eu estava junto com ela. Ela ficou muito, muito aborrecida com o que aconteceu. Aquilo a machucou, a machucou pessoalmente.” Mas os ataques tinham mais a ver com o tom de Susan do que com qualquer outra coisa. As relações entre comunismo e fascismo tinham, afinal de contas, sido debatidas desde os anos 1930, muitas vezes pelas mesmas pessoas que estavam naquela sala. Pessoas — de novo, incluindo muitas das que estavam na sala — tinham tentado durante anos fazê-la compreender a verdade sobre o comunismo, e como este era diferente das aspirações socialistas democráticas que ela acalentava. “Ela era sentimental com relação ao comunismo”, diz Eva Kollisch, uma ex-trotskista, “numa época em que o comunismo estava torturando, matando, fazendo as pessoas morrerem de fome.”³⁶ Bob Silvers diz:

Ela não era uma pessoa com uma visão coerente de coisa alguma, mas estava o tempo todo se reinventando, e em relação àquelas mulheres [suas amantes] diferentes, e em relação ao comunismo, e à América, e a Heberto [Padilla]... e então ela fez aquele livro sobre uma atriz, veja só, que representa personagens [*Na América*, publicado em 1999].³⁷

E amigos ficaram irritados com a velha tendência de Susan de projetar nos outros seus próprios defeitos. Foi essa característica que Edmund White descreveu em seu *roman à clef*.

Mathilda parecia gastar um tempão avaliando os aspectos morais das ações dos outros. Uma vez que sua desenvoltura teórica se aliava a um ingênuo mas poderoso egocentrismo, suas investigações morais sempre terminavam com uma condenação de seus inimigos, a indulgência a

seus amigos e uma espécie de brasão de comportamento ético perfeito para ela própria.³⁸

Ela sempre se projetara nos outros. Mas, após o câncer, as hesitações visíveis no caso Padilla ou em “Viagem a Hanói” tinham desaparecido. A crença na imagem que ela havia criado — de uma mulher que não ouvia ninguém, que estava sempre certa — era uma mentira cada vez mais vital. Ela logo estaria negando afinidades comunistas com o mesmo vigor que usara para anunciar que não estava “nem um pouco seduzida” pelos mitos em torno da doença. Era a mesma postura que sempre lhe trouxera problemas: ninguém, pelo menos no seu mundo, tinha esquecido sua estridência pró-comunista. “Em 1982, os anos 1960 ainda estavam próximos”, diz Leon Wieseltier, um novo amigo, da idade de David, que ficou horrorizado com a performance dela no Town Hall.³⁹

No entanto, em 1982, apenas quatro anos antes de Gorbachóv subir ao poder em Moscou, o número de pessoas interessadas em debates sobre o comunismo havia minguado para quase zero; toda a refrega se dava no seio de “uma pequena claque literária que se afastava do povo”. Phillip Lopate observou isso quando a viu em Houston pouco tempo depois. Ali, nunca ocorrera a ninguém ser stalinista, trotskista, leninista ou marxista-leninista.

Ela esperava ser fustigada por causa de seu posicionamento político provocador, e até se referiu àquela controvérsia em seus comentários iniciais, mas evidentemente ninguém em Houston sabia do que ela estava falando... Até porque a alta sociedade de Houston — aquela gente que ia à ópera, ao balé, aos vernissages em museus, e às nossas Séries de Leituras — estava obcecada com a casa real britânica. Uma

visita da princesa Margaret havia gerado mais excitação do que qualquer debate entre facções da esquerda jamais poderia gerar.⁴⁰

27. Coisas que dão certo

A escaramuça no Town Hall envolvia categorias e ideias que logo ficariam antiquadas. Mas ela teve uma consequência salutar. Assim como no campo cultural — onde os tempos de mudança libertaram Susan de uma obrigação para com obras que, conforme admitiu mais tarde, nunca gostou de verdade —, sua ruptura com o radicalismo a libertou de ortodoxias que eram cada vez mais irrelevantes para a política do final do século xx. Ela não se tornou uma neoconservadora, uma Norman Podhoretz de rosto humano. Em vez disso, tornou-se uma liberal, esse flagelo dos radicais, de direita e de esquerda. Pelo resto da vida ela defendeu causas que não eram revolucionárias, mas não deixavam de ser urgentes. Elas incluíam a liberdade de expressão e a oposição à intolerância racial, sexual e religiosa — causas que precisavam da defesa que ela podia trazer. Num mundo que se deslocava drasticamente para a direita, abandonar o radicalismo não significaria abandonar a controvérsia.

Assim como sua escrita ganhava autoridade quando ela evitava as certezas inflexíveis, sua influência política cresceu com a adoção do liberalismo, expressão política de incerteza: a tentativa de acomodar múltiplas perspectivas em vez de impor um único ponto de vista. Seu radicalismo se tornou ultrapassado, mas seu ativismo liberal formou um de seus legados duradouros: um argumento em defesa da cultura como um baluarte contra a barbárie, da

conexão entre a arte e os valores políticos que garantiam a dignidade individual.

Se ela estava escrevendo menos, seu ativismo se tornou uma obra em si, mostrando como era falsa a ideia de que o liberalismo representava um centro moderado. As tradições liberais — artísticas e políticas — estavam sob cerco: em casa, tanto o consumismo da era Reagan como o jargão da Teoria estavam, de maneiras diversas, minando a alta cultura. No estrangeiro, elas eram atacadas por fanáticos, de Khomeini a Milošević. Sontag se batia pela centralidade da cultura com uma convicção que arrebatava pessoas em todo o mundo, e se tornou genuinamente contracultural de um modo como nunca havia sido nos anos 1960.

Isso seria boa parte da vida de Susan nos anos 1980, embora ela resistisse a dividir o tempo em décadas, ou mesmo séculos: uma simplificação, escreveu ela, que escondia um discurso histórico peculiarmente moderno. Essa ideia começou por volta de 1800, quando as pessoas passaram a se perguntar o que separava o século XIX do anterior. Numa palestra em 1981, ela leu trechos de *Béatrix* de Balzac e enumerou as características do século XIX:

(a) uma tendência a pensar em termos de viagem; (b) uma tendência a pensar em termos de observação, em vez de participação; (c) o passado como uma imagem; (d) a época produz produtos em vez de obras; (e) cada época tem que ser suplantada, como os pais por seus filhos. Ali se desenvolveu nossa peculiar ambivalência moderna: o progresso é natural e desejado, e no entanto ele cria um páthos para o passado, páthos para a noção de que perdemos uma era mais inocente.¹

Esse páthos caracteriza um dos contos mais elegíacos de Susan, “Unguided Tour” [Excursão sem guia], que fechava o livro *I, etcetera* e que ela havia escrito em 1974, pouco depois de ficar doente. Às vezes, seus parágrafos

curtos consistiam de uma única palavra (“Direito”, “Poluição”); às vezes, de breves frases turísticas (“Monsieur René diz que fecha às cinco”); às vezes, das listas que eram uma especialidade de Sontag: “*Acho que é seguro. Dar carona a quem pede, beber água não engarrafada, tentar descolar um haxixe na piazza, comer mexilhões, deixar a câmera no carro, vadiar em bares da orla, confiar que o recepcionista do hotel fez a reserva, você não acha?*”.

Mas em meio à banalidade desses turistas burgueses está um reconhecimento da dor de viajar entre coisas maravilhosas que, como o eu, estão sempre à beira da desintegração e da perda.

Eles ainda estão lá.

Ah, mas não ficarão lá por muito tempo.

Eu sei. Por isso que eu fui. Para dizer adeus. Toda vez que eu viajo, é sempre para dizer adeus.

O reconhecimento da beleza do mundo traz a consciência de sua fragilidade, a consciência do quanto suportamos perder: a viagem é “simplesmente uma das formas mais desastrosas de amor não correspondido”. E envelhecer em meio a objetos do passado, viajar anos depois de ter viajado, é saber que mesmo os lugares mais lindos não são páreo para o eu desassossegado: “Prisões e hospitais estão repletos de esperança. Mas não os voos charter e os hotéis de luxo”. No entanto, mesmo nesse mundo de portas que sempre se fecham, “às vezes você foi feliz. Não apenas apesar das coisas”.²

Alguns anos depois que esse conto foi publicado na *New Yorker*, em 1977, ele iria trazer a ela outra forma de felicidade. Por meio de Giovannella Zannoni, amiga de Carlotta, Susan foi convidada a Veneza para filmar “Unguided Tour” para a televisão italiana. A produção, com a ajuda de Zannoni, foi preparada às pressas, mas Susan precisava de uma atriz que pudesse representar o papel de uma mulher viajando para se despedir: nesse caso, uma mulher norte-americana separando-se de um amante italiano. A

solução veio do diretor Robert Wilson, na época em Paris, que sugeriu a Susan que abordasse a bailarina e coreógrafa Lucinda Childs.

Wilson tinha visto claramente como Lucinda e Susan podiam ser compatíveis, artisticamente falando. Ele também suspeitava que seriam compatíveis em outros aspectos: Lucinda era linda, e tão logo apareceu em Veneza ela e Susan se apaixonaram, na paixão mais intensa de Susan desde que seu relacionamento com Carlotta terminara, mais de uma década antes. A lua de mel das duas, como em todos os relacionamentos de Susan, foi breve. Mas — como em todos os relacionamentos de Susan — elas ficariam envolvidas, de um jeito ou de outro, pelo resto da vida.

O romance entre as duas era espelhado pelo romance na tela entre Lucinda e o ator italiano Claudio Cassinelli. O filme reproduz vários dos temas do conto, incluindo os cacos do pano de fundo inescapável em Veneza: o palavrório poliglota, os remos chapinhando nos canais, os pombos se emproando na praça San Marco. O filme não se concentra num enredo ou personagem, mas no movimento ritualizado, e se assemelha mais a uma dança ou a um ensaio fotográfico do que a uma narrativa tradicional. Era maçante do jeito que Susan admirava (“Talvez a arte *tenha* que ser maçante, ora”): uma única tomada dos pombos durava três longos minutos. Era talvez uma piscada de olho dirigida a Joseph Cornell, cujas curtas *Nymphlight*, de 1957, e *The Aviary*, de 1955, partilham muitas características de *Unguided Tour*: silêncio, movimento repetido, arquitetura monumental — e uma mulher magnífica perambulando por uma paisagem cheia de pombos.

O filme teria ganhado mais com uma mão menos pesada na exposição da morbidez de Veneza: a “capital da melancolia” está cinzenta, gotejante, repleta de monumentos a cadáveres ilustres. O casal passa a pé pelo palácio onde Wagner morreu; Childs deposita uma grinalda no túmulo de Diaghilev, a poucos passos de onde Joseph Brodsky logo seria sepultado. Mas o filme salta para a vida quando a câmera se demora sobre “a mulher de cultura” que é seu verdadeiro tema: Lucinda. Enquanto ela dança, admira igrejas, caminha sobre

pontes ou desliza sob elas, o amor da diretora por ela empresta ao filme um élan romântico que documenta um momento na vida de ambas as mulheres: quando elas estão felizes, não apenas apesar das coisas.

Robert Wilson havia criado uma das obras seminais dos anos 1970, *Einstein on the Beach* [Einstein na praia]. Com cinco horas de duração sem intervalos, a ópera, com música de Philip Glass, descendia em parte de obras modernistas anteriores, como *Four Saints in Three Acts* [Quatro santos em três atos], de Gertrude Stein e Virgil Thomson, em que os elementos dramáticos da ópera clássica, incluindo a narrativa, eram substituídos por som, movimento e alusão: uma ideia relacionada com a técnica que Susan usara em boa parte da sua ficção, em que a experiência não seria moldada em formas límpidas, mas permaneceria fragmentária, como nas obras dos surrealistas ou de Joseph Cornell. *Einstein* era uma ópera “contra a interpretação”. Seus fluxos e refluxos tentavam sugerir a vida tal como ela é vivida de fato — o mundo entrando e saindo de foco — solapando a ideia moderna de tempo linear, progressivo, à qual Susan sempre resistira: a ideia que Einstein contribuiu mais do que qualquer um para explodir. Típica da produção era a liberdade que deixava para que o público entrasse e saísse do teatro à vontade.

Uma das componentes originais do elenco, também responsável por parte da coreografia, era Childs. Em 1976, quando *Einstein* estreou, ela já era uma veterana da vanguarda. Era uma das fundadoras do Judson Dance Theater, o coletivo de arte e dança *downtown* que, apesar da vida breve — existiu apenas entre 1962 e 1964 —, foi um dos momentos mais empolgantes da cultura dos anos 1960. A vanguarda da cena cultural alternativa era bem diferente do mundo em que ela havia crescido. Trineta de W. W. Corcoran, um banqueiro que fundou a Corcoran Gallery em Washington, Lucinda Childs cresceu no Upper East Side: um ambiente conservador de velhas fortunas protestantes que, apesar de sua proximidade geográfica, era em alguns aspectos tão distante

culturalmente da cena artística *downtown* quanto de Tucson. Depois de cursar o Sarah Lawrence College, ela começou seu aprendizado de dança com Merce Cunningham.

A reação de sua família foi morna: “Eles não se importavam com o que eu fazia, desde que não me atrasasse para o jantar”.³ Assim como Philip Glass iria traduzir muitas das ideias de John Cage para a música de uma nova geração, Childs expandiria muitas das ideias de Cunningham na dança. Ela também romperia com essas ideias, incluindo a tradição de Cage de dissociar a música da dança. E Childs sempre encontraria maneiras de levar pequenas peças de câmara para teatros gigantescos: *Einstein* teve sua estreia americana no palco da Metropolitan Opera.⁴

“Quando eu digo uma coisa, multiplique por dez”, disse Childs certa vez.⁵ Mas era também um princípio que encontrava paralelo em sua coreografia, na qual um vocabulário estritamente limitado era repetido com minúsculas variações, cujos efeitos hipnóticos eram análogos às daquelas de artistas visuais como Sol LeWitt, Donald Judd ou Dan Flavin. Se sua coreografia parecia simples e direta para os não iniciados, era extremamente difícil de praticar, sendo resultado do que o diretor Peter Sellars chamou de “a mente mais rigorosa da história da dança”.⁶ Como as repetições encantatórias da música de Glass, o trabalho de Childs era tanto espiritual quanto artístico: um exemplo perfeito da tendência que Susan identificou em “A estética do silêncio”. Era uma arte que “deve tender à antiarte, à eliminação do ‘tema’ (do ‘objeto’, da ‘imagem’), à substituição da intenção pelo acaso, e à busca do silêncio”.⁷ Era isso que o professor de Childs, Merce Cunningham, via na dança: “Parece bastar que a dança seja um exercício espiritual sob a forma física e que o que é visto seja aquilo que é. E não creio que seja possível ser ‘simples demais’”.⁸

Childs era “austera, mas nunca fria”, escreveu Susan. Em sua obra, ela via a encarnação daquelas ideias de Kleist que tanto a haviam atraído a Cioran. Essas ideias, que, como a noção do tempo progressivo, datavam do início do século XIX, eram uma espécie de ideal espiritual para Susan.

Kleist exalta como o ápice da graça e da profundidade na arte um modo de existência sem interioridade ou psicologia. Escrevendo na época em que foram inventadas as típicas oposições modernas coração versus cabeça, orgânico versus mecânico, Kleist ignora o opróbrio já lançado contra a metáfora do mecânico e identifica os movimentos mecânicos das marionetes com a sublimidade do impessoal [...] Na coreografia de Childs, a pessoa não é um agente neutro mas sim um agente transpessoal.⁹

No trabalho de Lucinda, Susan descobriria uma reiteração — agora em movimento e música — de temas que a tinham interessado durante toda a vida e que tinham percorrido sua própria obra desde pelo menos *Contra a interpretação*. Ela reconheceu isso quando escreveu sobre o trabalho de Childs em “A Lexicon for *Available Light*” [Um léxico para *Available Light*], que apareceu em 1983. Em seu diário, ela anotou “um tema fundamental dos meus ensaios: a arte como um projeto espiritual. Gravidade e graça. (E projetos de descarregamento — uma meta mais modesta.)”.¹⁰

Mas, como a história de amor do filme, a felicidade delas não duraria. As mães de Lucinda e de Susan lutavam, ambas, com o mesmo problema. A mãe de Lucinda, também chamada Lucinda, era uma bebedora da sociedade que passava boa parte de seu tempo no Cosmopolitan Club, na rua 66 Leste. Assim como Mildred, ela tivera dinheiro e o perdera; como ela, era solitária; como ela, era alternadamente dependente e distante, uma mulher que constrangia a filha, na época que ela treinava com Merce Cunningham, ao insistir que ela se referisse a si mesma, em seus cheques, como “Lucinda Childs, Júnior”. Assim como muito da personalidade de Susan foi construída em torno da necessidade de escapar do mundo de seus pais, também Lucinda estava determinada a escapar dos dela. Mas elas eram despreparadas para um relacionamento duradouro. “Numa situação familiar como as nossas”, diz Lucinda, “não aprendemos muito sobre coisas que dão certo.”¹¹

De volta a Nova York, as coisas logo caíram no padrão de pessoas vindas de famílias em que as coisas nunca dão certo. Lucinda se sentia excluída do mundo literário de Susan; Susan sentia que não recebia atenção suficiente da parte de Lucinda, uma artista com uma agenda exigente de turnês internacionais. Em fevereiro de 1984, elas deram um jeito de ir juntas ao Japão, um país que Susan visitou pela primeira vez em 1979 e que amaria para o resto da vida.¹² Lucinda se lembrava de suas conversas como um dos grandes legados do relacionamento entre elas, mas Susan se queixava — frequentemente em alto e bom som — do que David chamou de “silêncios absolutamente impenetráveis” de Lucinda.¹³

Susan tinha sido alertada de que Lucinda não era propensa a corresponder ao tipo de drama que sempre fez parte de seus relacionamentos. Logo depois da viagem delas ao Japão, Susan escreveu em seu diário:

L. é uma reclusa, você sabe, disse Bob Wilson em agosto de 1982... Quase dois anos depois eu digo: L. é uma reclusa. Isso significa alguém que não pode casar — ou não quer. Retraimento quanto ao amor físico, cada vez menos frequente; depois eliminação total de gestos e carícias sexuais; em seguida a insônia que requer dormir separadas às vezes; por fim a regra de dormir sempre separadas. Não compartilhar o sono é não compartilhar a vida.¹⁴

Era a mesma dinâmica — uma se aproximando, a outra recuando — que marcava a maior parte dos relacionamentos mais íntimos de Susan, e começou notavelmente pouco tempo depois que elas se conheceram. Lucinda sempre amaria Susan, mas Susan não era o par ideal para uma pessoa que evitava os conflitos se fechando. Depois da volta de ambas do Japão, em uma de muitas cartas desse tipo, Susan disse a Lucinda:

Não posso entrar numa situação que torna você uma sádica e me priva de toda a dignidade e do respeito próprio. Eu me sinto tão mal compreendida

por você. Ao desvirtuar continuamente a minha conduta e as minhas intenções, você me converte em alguém insignificante, sem valor, e em sua inimiga. Você não sabe reconhecer o amor, não sabe como aceitá-lo, não sabe como dá-lo.¹⁵

As críticas que Susan fazia aos outros eram, habitualmente, críticas a si mesma. Em 1986, ela confessou que sua “inaptidão para escrever ficção narrativa provém de uma inaptidão (talvez, mais precisamente, uma relutância) para amar”.¹⁶ Ela projetava essa deficiência em Lucinda, fazendo dela uma caricatura, a “Rainha de Gelo”. Isso se tornou um componente-padrão do seu repertório: “Não dava para falar sobre Lucinda por mais de trinta segundos sem dizer ‘rainha de gelo’”, diz Karla Eoff, que se tornou assistente de Susan alguns anos mais tarde. “Quando eu saía com Susan e topávamos com Lucinda, a expressão em seu rosto ao notar Susan e olhar para ela não batia com o que Susan dizia a seu respeito.”¹⁷

“Às vezes, devido à fascinante psicologia de Susan, ela precisava que eu fosse a Rainha de Gelo”, diz Lucinda. “Não era, não sou.” No entanto, Childs compreendia de onde vinha esse impulso:

Ela me falava muito sobre Mildred, mas conversava comigo como se eu fosse uma pessoa em quem podia confiar, uma pessoa afetuosa. Mas aí, em outras ocasiões, ela projetava Mildred em mim de um jeito que era injusto e que me deixava péssima. Era algo que ela precisava fazer. Não sei se eu entendia plenamente isso na época. Acho que ela às vezes imaginava coisas. Sabe, razões para poder concluir ou declarar que eu não a amava. Ela podia conjecturar algumas coisas que não tinham nada a ver com nada — porque eu teria dito algo a alguém numa festa, ou então ela pinçava alguma coisinha e a transformava no que não era.¹⁸

Uma mulher que dizia apenas 10% do que pretendia dizer era confrontada por uma que dizia dez vezes mais do que queria. As tentativas de Susan de

atrair a atenção de Lucinda resvalavam às vezes para a farsa. Darryl Pinckney recorda um evento no Lincoln Center em que Susan, sabendo que Lucinda estaria lá, montou uma opereta particular. “Ela tirou os óculos, de modo a não poder enxergar”, diz ele. Uma vez que Susan era praticamente cega, ela cambaleava e tropeçava pelo corredor do teatro. “Teve que ser amparada, o que criou uma grande cena — e com isso Lucinda não teve como deixar de vê-la chegar.”¹⁹

Entretanto, Susan pintava esses episódios como exemplos da frieza de Lucinda, seu desejo de feri-la, e via-se como a parte ofendida, isenta do mais leve desejo de “fazer uma cena”. Quatro anos depois de mencionar pela primeira vez que elas estavam se separando, Susan ainda tentava atrair a atenção de Lucinda:

O motivo de eu não ter te cumprimentado ao te ver — estive lá [no balé] três vezes na última semana, e você estava na plateia nas três vezes — é que te ver me causa nada menos que agonia. Ainda tenho os mesmos sentimentos por você. De modo que me parece insano estar sentada no balé diante de você, com outra pessoa. Quando te vejo eu quero morrer. Ou — dito de outra maneira — quero te envolver em meus braços. Ou te passar meus binóculos [...]

Eu honestamente não sei o que fazer. É ridículo não te cumprimentar; eu com certeza não tenho desejo algum de fazer uma cena ou deixar que qualquer pessoa saiba o que está acontecendo. Mas por enquanto é mais doloroso para mim do que, acho eu, você é capaz de imaginar.

Estive perto do suicídio nos últimos meses e ainda não saí desse lugar sombrio.²⁰

Esses apelos não deixavam Lucinda indiferente — pelo contrário —, mas ela estava no limite. “Quando Susan falava em suicídio, minha mãe estava no hospital por ter tentado se suicidar *de verdade*”, diz Lucinda. Lucinda Sênior se

restabeleceu, e mãe e filha se reconciliaram após a morte do pai de Lucinda. Depois de nunca ter assistido às apresentações da filha, ela passou a comparecer a todas, pelo resto da vida. E mais: “Ela me acolheu e me salvou quando eu estava rompendo com Susan”.²¹

Lucinda e Susan também se reconciliaram, mas nem a separação nem a reconciliação jamais seriam completas. Quinze anos depois de terem se conhecido, Susan escreveu de novo: “Ambas somos pessoas frágeis e complicadas, que não encontram nada fácil”, disse ela, “e nenhuma das duas gosta de cenas”.²² Ela até podia não gostar de cenas, mas não havia aprendido a viver sem elas.

Não aprender muito sobre coisas que dão certo: um número surpreendente de amantes e amigos de Susan ficaram marcados por essa inclinação. “Irene não é minha mãe”, ela tinha escrito vinte anos antes. Para descrever Lucinda, usava a mesma palavra — “gélida” — que usara para Mildred.

“X, The Scourge” [X, o flagelo], escrito por volta de 1960, estava à frente de seu tempo. O primeiro livro sobre filhos de alcoólatras só foi publicado em 1978, ano de *A doença como metáfora*.²³ A exemplo do que ocorria com o câncer, uma mitologia moralista cercava o alcoolismo, e a ideia de que os filhos de viciados pudessem compartilhar certas patologias estava apenas começando a ser discutida entre especialistas. À medida que mais estudos foram sendo realizados, emergiu um padrão intergeracional.

Pessoas que crescem em lares de alcoólatras são atraídos pelos extremos, oscilando entre a grandiosidade e a autoacusação punitiva; entre a hiperatividade do aluno perfeito e a letargia do depressivo; entre buscar a atenção e repelir agressivamente aqueles dispostos a dá-la. Por causa da sua dificuldade em acreditar que são valorizadas pelo que são, e não tanto pelo que fazem, elas são atormentadas por uma ambição impossível: “Ela muito cedo assumiu que iria merecer um prêmio Nobel”, lembra seu amante passageiro

Jasper Johns. Não era simplesmente ambição; era uma necessidade de afirmação constante.²⁴

Em 1983, Janet G. Woititz publicou a primeira obra de divulgação sobre a síndrome, *Adult Children of Alcoholics*. Publicado em Deerfield Beach, na Flórida, é improvável que esse livro tenha chamado a atenção de Susan. Assim como seu lugar provinciano de publicação, sua linguagem acessível mostra como essa síndrome, ao ser descrita pela primeira vez, estava longe da psicologia *highbrow*. Livros como o de Woititz deviam muito pouco ao alto freudianismo literário, ainda dominante nas profissões terapêuticas, e descendia por sua vez das terapias populares que se originaram com os Alcoólicos Anônimos. Em círculos como o de Susan, essa literatura era frequentemente desdenhada como “psicologia pop”. Mas essas obras continham ideias que logo ganhariam aceitação geral, e ajudaram muita gente que enfrentava problemas semelhantes. Filhos adultos de alcoólatras, escreveu Woititz, estavam dilacerados entre “sempre diga a verdade” e “não quero saber”. A autora chamava o conflito entre demandar a verdade e não querer conhecê-la de “o paradoxo *maior*”.²⁵

Assim como o comportamento de Mildred afetou Susan, o de Susan afetou David. Não muito tempo depois de passar a ser seu editor na Farrar, Straus, ele começou a ficar aquém das expectativas dela. Em público, ela o elogiava de modo ostensivo: “Estou muito satisfeita com o arranjo”, contou ao *New York Times* em 1982. “Tenho grande confiança no discernimento do sr. Rieff.”²⁶ Em particular, porém, ela o repreendia por qualquer deslize. Nas provas tipográficas do livro *Sob o signo de Saturno*, ela descobriu que David tinha mudado uma referência à “Pedra Negra da Caaba” para “Pedra Negra da Cabala”. Em vez de encarar aquilo como um erro inocente ou explicar gentilmente a diferença, ela telefonou para ele de imediato e começou a gritar.²⁷

Agudamente sensível a qualquer coisa que parecesse paternalismo, Susan não via que David era igual. A exemplo de Lucinda, ele reagia aos rompantes cada vez mais desesperados de Susan se fechando. “Era como um relacionamento amoroso”, diz Roger Deutsch. “Eles tinham explosões e ficavam sem se falar por vários dias.”²⁸ Durante esses períodos de desavença, Susan recorria ao tipo de tática que a levava a cambalear pelos corredores da Metropolitan Opera, usando qualquer pretexto para recuperar as boas graças dele. Quando o malamute de David, Nunu, estava morrendo, Susan o bombardeou com pedidos para deixá-la visitar o cão moribundo; David percebeu que tais pedidos nada tinham a ver com o cachorro.

“Eu sempre pensei: Ah, um dia David vai se rebelar contra isso”, diz Steve Wasserman, um amigo de ambos. “E quando isso acontecer, não quero estar por perto, porque vai ser muito feio.” A explosão veio em 1982, no mesmo ano do Town Hall — e no ano em que Susan conheceu Lucinda. “Susan me chamou e disse: ‘David está tendo um ataque de nervos’”, diz Stephen Koch. Wasserman recorda: “Ele basicamente acordou de manhã em posição fetal, chorando e gemendo incontrolavelmente”.²⁹ David tinha trinta anos.

A causa imediata do colapso foi sua ruptura com a namorada, Sara Matthiessen, filha do escritor Peter Matthiessen.³⁰ Para piorar, seus médicos descobriram um tumor na sua espinha que temiam ser cancerígeno, e ele teve que ser operado no Memorial Sloan Kettering Cancer Center. Era o mesmo hospital em que Susan fizera sua mastectomia apenas alguns anos antes. Na época, ele paralisara toda a sua vida para estar com ela, e agora “achava que Susan cuidaria dele do mesmo modo que ele cuidara dela quando ela teve câncer”, diz sua amiga, a escritora Jamaica Kincaid. Mas Susan — cuja mãe evaporava assim que um namorado surgia — escapuliu para a Itália com Lucinda. “Era simplesmente inacreditável que ela tivesse partido”, diz Kincaid. “Não podíamos acreditar que ela estava mesmo tomando o avião.”³¹

Assim como não havia menção nos diários de Susan ao sofrimento de David por causa de Sigrid no final dos anos 1970, não há uma única palavra alguns

anos depois sobre sua ruptura com Sara, nem sobre seu susto com o câncer. O tumor foi extraído com segurança e rapidez, e acabou se revelando benigno. Apesar dessas notícias animadoras, mentalmente, segundo Kincaid, “David foi ficando cada vez pior. Falou-se em interná-lo no Payne Whitney, um hospital psiquiátrico. Em vez disso, ele foi morar com Kincaid e seu marido, Allen Shawn. Passou seis meses ali, ora rindo da vida convencional deles — “a regularidade de Allen e eu levantando e tomando café da manhã, ovos cozidos, sabe” —, ora apreciando uma previsibilidade que nunca conhecera com Susan.

Então Susan voltou e se converteu na mãe amorosa. Mas David estava muito magoado, e aquele foi o primeiro contato que tive com ela. Não é crueldade. É simplesmente “susanidade”. Nenhuma das palavras ou maneiras usadas para caracterizar seu comportamento se adapta bem. Sim, ela era cruel e tudo mais, mas não era só isso, ela era também muito amável. Era simplesmente uma grande pessoa. Acho que depois de conhecer Susan eu nunca mais quis ser uma grande pessoa.

Não havia palavras para aquilo: era “X”. O incidente, como tantos outros, parecia não ter sido compreendido por Susan. Se ela buscava modelos literais e morais de “coisas que dão certo”, não tinha nenhum para os relacionamentos. Esse não era um problema que pudesse ser enfrentado com a vontade, diz Kincaid:

Ela queria de fato ser uma ótima mãe, mas era meio como querer ser uma grande atriz, ou algo assim. A mecânica do ser mãe era algo que estava fora do seu alcance. É como se você a colocasse em Marte e lá eles falassem uma outra língua. Ela não tinha nenhum instinto verdadeiro para aquilo. Eu diria que não havia nenhum instinto verdadeiro para se importar com outras pessoas, a menos que elas estivessem num livro.

David não estava num livro; e portanto Susan não conseguia enxergá-lo, ou sequer saber que deveria fazê-lo. “É um ponto de inflexão na história dos dois”, diz Kincaid. “Quaisquer que fossem os temas de abandono que ela havia criado antes, aquele teve uma reverberação real.”³²

Confrontado com um acúmulo de infortúnios — a perda de um grande amor, as fúrias de sua mãe, as tensões de editá-la, o medo de um câncer —, David desmoronou. Sua assistente na Farrar, Straus & Giroux, Helen Graves, filha do escritor texano John Graves, testemunhou seu declínio. “Ele era geralmente amável comigo quando trabalhei para ele”, diz ela. “Nunca tive um patrão mais bacana. Eu passava boa parte do tempo rindo histericamente, porque ele era muito engraçado.” Mas, mesmo antes de seu susto com a saúde, ele tinha começado a usar cocaína. “Foi ficando cada vez mais irritado, cada vez mais impaciente e irritado.”³³

Seu trabalho começou a sofrer as consequências. Helen apanhava o telefone dele e muitas vezes precisava atuar para protegê-lo: “As pessoas gritavam comigo”. Seu vício tornava Susan “miseravelmente infeliz”, segundo David, mas ela respondia com fúria. “Ela ficava fora de si — fora de si — com o hábito de David”, diz o amigo dela Robert Boyers. “Falava disso o tempo todo.” Num momento da vida em que precisava do apoio que uma mãe mais solidária poderia oferecer, David sabia que não podia contar com ela. “Depois de tentar algumas vezes parar e fracassar”, ele finalmente se livrou do vício, ao reconhecer que fazer isso era uma questão de vida ou morte.³⁴

Susan considerava “imperdoável” o vício do filho, diz Boyers. “Ela percebia que aquilo era danoso para ele pessoal e profissionalmente e que não havia meio possível de perdoá-lo.” Falar de perdão é falar de pecado; Susan via o vício nos mesmos termos moralistas da maioria das pessoas. Mas nessa área, assim como em tantas outras, ela mostrava uma incapacidade de conjugar “sempre diga a verdade” com “não quero saber”. Condenar o uso de drogas significava falar a verdade — a respeito dos outros. “As pessoas tinham que

ficar sabendo”, Sigrid Nunez a imagina insistindo. “Mas ela lhe dizia as coisas de modo rude, e muitas vezes quando outras pessoas estavam presentes.”³⁵ E ela com frequência se refugiava no dogmatismo quando se escondia de si mesma.

Um caso espantoso é um ensaio da época do declínio da saúde de David, do relacionamento de Susan com Lucinda e de sua ruptura com a esquerda. Era o tipo de artigo no qual ela se especializara, uma avaliação de toda a carreira de um grande escritor europeu: dessa vez, de Jean-Paul Sartre. Através de vários esboços, “Sartre’s Abdication” [A renúncia de Sartre] revela talvez o mais tenuemente camuflado de todos os seus autorretratos, e um dos que ela parece não se dar conta. Era, com efeito, um trabalho de autoficção: usando Sartre como um simulacro de Sontag, e condenando-o brutalmente por muitos de seus próprios e autodiagnosticados defeitos. Sua leitura de Sartre tem todos os ingredientes de um romance: a história de uma mente extraordinária que perdia a grandeza por falta de honestidade pessoal. Era um fracasso e “uma tragédia — pois o mau uso e a deterioração da sua mente, uma das mais férteis e prodigamente dotadas do século, eram ocasionados não por uma falha de inteligência, mas de caráter; uma deficiência da cultura da vida privada, mais até do que da cultura política”.

O fracasso era duplo. Primeiro, Sartre abraçara um papel público. Os insights dela sobre as ciladas que cercam o intelectual público são brilhantes. “Nenhum bom escritor fala tão bem quanto escreve. (Escrever significa revisar.)” Sartre saiu tagarelando em milhares de entrevistas, aceitando “um convite à autovulgarização, à adulteração das próprias ideias e ao rebaixamento das ideias a opiniões”, insistiu ela. A entrevista era uma forma de nivelamento, “uma arma ideal da triunfante noção antielitista de literatura”.

Essa noção condizia com o comunismo de Sartre. Ele era dado a declarações que soavam suspeitosamente como Susan em Hanói: “Numa sociedade socialista tal como a que almejamos, não haverá mais intelectuais”, por exemplo. Ele via “obras literárias de vanguarda... como um luxo da sociedade

burguesa. (Daí a famigerada conclusão de que no Terceiro Mundo não se podia ler Robbe-Grillet.)”. Já era duro o bastante ler Robbe-Grillet no Primeiro Mundo, ela admitia — mas isso, claro, não era o que Sartre queria dizer. Sua escolha partidária acima das nuances e da verdade, escreveu ela, resultava de uma tendência a generalizar em excesso a visão estética ou metafórica do mundo. “Se tratando de política, Sartre a abordava, também, como uma ficção moral.” Ela descrevia a “estratégia básica de Sartre” como “a fusão do real e do imaginário”. O resultado foi uma carreira “permeada de filistinismo — sob o disfarce familiar do moralismo”.

Há muita justiça na vida útil ideal traçada por Canetti, que ela citou em “A mente como paixão”.

Cinquenta anos como crianças e estudantes; cinquenta anos para conhecer o mundo e ver tudo o que há nele; cem anos para trabalhar em benefício de todos; e então, tendo conseguido toda a experiência humana, mais cem anos para viver com sabedoria, para governar, ensinar e deixar um exemplo. Ah, como seria valiosa a vida humana se durasse trezentos anos.³⁶

Ela fez cinquenta anos quando estava escrevendo esse ensaio. Tinha sido criança e estudante. Precisara de tempo para superar erros políticos; e se tinha razão quanto a Sartre ter sido censurável, estava numa posição ideal para explicar por que ele cometera seus equívocos. Em vez disso, seu dedo aponta obstinadamente para longe dela mesma — para um homem, escreveu, “sempre em luta contra a experiência da preguiça, da senectude mental; obcecado pela estupidez dos ‘outros’”.³⁷

A investida de “A renúncia de Sartre” diz respeito a como, exatamente, Sartre havia se deslumbrado.

Talvez o pacto mais abrangente com o demônio, pois se origina de uma elevação suplementar de sua ambição como escritor, e também o mais devastador, pois atrela a ruína física à mental, tenha sido o pacto com a anfetamina.

Esse desastre fez a saúde de Sartre desmoronar, e sua fluência se degenerar em logorreia. “Saint-Genet”, seu longo estudo sobre Jean Genet, “é não apenas verborrágico, mas tem a explicitação excessiva típica da escrita feita sob efeito de *speed*”, escreveu ela. Sua descrição do uso de drogas por Sartre, e do estilo que resultava disso, contém apenas a mais superficial referência textual ou médica. Proliferam as afirmações sem sustentação que solapavam tantos de seus escritos políticos, do Vietnã à Suécia e a Leni Riefenstahl, e um leitor familiarizado com a história dela verá que o texto é salpicado de confissões laboriosamente disfarçadas:

O *speed* era uma resposta ao caráter preexistente do trabalho de Sartre, à ambição e à ansiedade por trás do trabalho. Sentimentos de onipotência, de atração por esquemas de entendimento total, pela própria ideia de totalidade — tudo isso era amplificado pela anfetamina... Com a anfetamina vinha a ansiedade, bem como a euforia.

A ambição fáustica dele, “que nunca lhe ocorreu criticar”,

ultrapassava amplamente em grandiosidade (e húbri) o sonho acalentado desde a infância, tão implacavelmente desprezado (com um poder de fogo retórico que o qualificava de obsoleto, burguês, idealista, neurótico) nas últimas décadas, de se tornar um Grande Escritor ao estilo do século XIX.

As anfetaminas, dizia ele,

podem servir para a filosofia, onde “propiciam desenvoltura”, mas não para a literatura, porque para trabalhar num romance a pessoa precisa estar “absolutamente normal”. Errado... Usar anfetaminas era, essencialmente, desistir da literatura; era selar o seu abandono da literatura.³⁸

“Venho trabalhando umas dezesseis horas por dia, sete dias por semana”, Susan escreveu a Roger Straus, de Paris, em 1973. “Queria muito poder escrever mais depressa. Pode parecer que escrevo rápido, ou pelo menos mais rápido que alguns escritores, mas não é verdade. Eu só fico mais horas diante da máquina de escrever do que qualquer outro.”³⁹ Ela era uma pessoa de energia extraordinária. “Ela ficava acordada até muito tarde”, disse Sigrid Nunez. “A lampadinha ficava acesa por tantas horas seguidas que acabou queimando o abajur.”⁴⁰

Mas muito dessa energia era proporcionada pelo *speed*. Sua primeira produção comercial ocorreu em 1933, ano do nascimento de Susan, e se passariam décadas até os seus efeitos serem plenamente compreendidos. Ele era dado a pilotos na Segunda Guerra Mundial para mantê-los despertos ao longo dos voos de bombardeio; e depois da guerra, pop stars começaram a usar *speed* para permanecerem animados a cada show; em seguida, ele foi empurrado para a dona de casa americana como um recurso para perda de peso, e sob esse disfarce entrou no mainstream. Por volta da mesma época, escritores também o descobriram. *Uivo*, de Allen Ginsberg, e *On the Road*, de Jack Kerouac, foram compostos sob o efeito do *speed*. Em ambos, uma irrequieta euforia se alternava com histrionismo e depressão: o estilo anfetamina.

Foi essa personalidade que Sontag começou a desenvolver nos anos 1970. Ela usaria anfetaminas, muitas vezes em excesso, por pelo menos um quarto de século.⁴¹ Elas a ajudavam a se concentrar. Mas se se limitassem a privá-la do sono, isso já seria o bastante: todo torturador sabe que impedir um prisioneiro

de dormir é o melhor meio de fazê-lo enlouquecer. As anfetaminas faziam mais que isso, porém. Agravavam os transtornos de personalidade reunidos no “Grupo B”. Esses não chegam a ser psicoses fisicamente perigosas, mas mesmo assim tornam a vida extremamente desagradável tanto para os pacientes quanto para os que estão à sua volta. Os sintomas incluem medo de abandono e sentimentos de solidão inconsolável, o que provoca uma carência desesperada; comportamentos antissociais como rispidez (para tais pessoas é difícil sentir empatia) e volubilidade: oscilações de humor que arruinam relacionamentos. Os pacientes do Grupo B tendem para o drama e — para compensar seu sentimento de baixa autoestima — são propensos a tentativas de chamar a atenção e à grandiosidade. Sua necessidade desesperada de ser admirados leva-os a emitir julgamentos cruéis dos outros.

Quando Susan começou a tomar *speed*, os efeitos do uso da anfetamina, assim como os do alcoolismo parental, eram pouco compreendidos. Mas o resultado de ambos era que, para usar as palavras de Virginia Woolf, a polícia saía de folga. Somando-se a isso as consequências do tratamento do câncer e de sua série de relacionamentos fracassados, ela teria cada vez mais dificuldade em manter o prumo. Mesmo as pessoas que mais a amavam — especialmente elas — ficavam aturdidadas. Se, em seus primeiros anos, ela podia ser insensível e autocentrada — ou mesmo, como ela observara, “extremamente sem tato” —, seu trato com os outros atingiria tais proporções que histórias extravagantes sobre Susan Sontag acabaram se tornando parte do folclore literário norte-americano.

Esse comportamento era registrado como excentricidades de uma diva legendária. Mas ouvir um número excessivo dessas histórias é perceber que alguma coisa mais sombria estava em curso. Para aqueles que estudaram o uso da anfetamina, tal comportamento era típico do Grupo B. O “B”, no gracejo sombrio dos terapeutas, é de “bastardo”.*

Quando ela pediu sua ajuda na edição do ensaio sobre Sartre, Gary Indiana ficou chocado. “Ela tinha sido atraída pelo assunto. Era uma viciada em *speed*, obviamente.” Durante anos, ele comprara *speed* para ela. Outras pessoas também olharam com desconfiança. Quando ela estava descrevendo o vício de Sartre, David comentou sardonicamente com Helen Graves: “Enquanto isso, ela tem uma porção de esconderijos no apartamento”.

Gary ficou perplexo com a atitude e pelo texto em si: o manuscrito é repetitivo, insistente, impossível de acompanhar. “Ela havia produzido calhamaços e calhamaços, e ficou muito furiosa comigo por causa disso, porque ao ler aquilo eu me dei conta de que Susan escrevia de um jeito que mais ninguém que eu conhecesse escreveu ou escreve.”

Bob Silvers, que Susan tinha a esperança de que publicasse o texto, achou-o “esquisito”. Numa carta, disse que seu uso excessivo de superlativos (“extraordinário”, “estupendo”, “deslumbrante”) sem exemplos concretos solapava sua argumentação, e questionava a afirmação, sem citação de fontes, de que Sartre tivesse sido viciado em *speed*:

Será uma surpresa para muita gente. Uma questão central parece primeiro deixada de lado, depois mencionada de passagem: como é que sabemos a respeito disso, e quanto sabemos... As conversas dele com De Beauvoir são as únicas fontes de que dispomos? Quando foi que ele revelou isso, e de que modo? Do jeito que está, você anuncia na página 4 fortemente a tese do pacto dele com anfetaminas, e só na página 7 é que ficamos sabendo que De Beauvoir conversou sobre isso com ele em tom de repreensão em 1974. Você diz na página 5 que a obra inicial dele adquiriu os traços do estilo anfetamina. Ele reconheceu que foi naquela época que começou a tomar *speed*? Ele disse que “Saint-Genet” foi escrito enquanto o tomava (p. 6)? Essas questões naturalmente emergem porque o leitor não tem nenhuma ideia da natureza da conexão que está sendo feita: o leitor não saberá se é algo que você ficou sabendo por ele pessoalmente; se é uma especulação

baseada em rumores ou numa leitura diagnóstica da obra; ou se é algo declarado pelo próprio Sartre.⁴²

Silvers nunca publicou o ensaio. Lê-lo em forma de esboço é ver algo mais triste do que simplesmente uma escrita confusa ou afirmações não documentadas. É ver uma perda de autoconsciência, o que vale dizer: uma perda do eu. “Não vou deixar que ‘eles’ tirem isso de mim”, ela jurou certa vez. “Não serei aniquilada.”

Como tema filosófico, não dar “ideia alguma da natureza da conexão que está sendo feita” entre um artista e seu assunto inverte a objeção tradicional à metáfora, que é a de que ela distorce a própria coisa que tenta retratar. Tal distorção pode ser uma consequência inevitável da linguagem. Mas lançar mão de Sartre como uma metáfora de Sontag sem reconhecer que ele é, de fato, uma metáfora é estranho. É esse reconhecimento que separa a ficção da mentira. Era também uma recusa da revolução do feminismo e do movimento pelos direitos dos gays, cujas verdades logo seriam demonstradas pela catástrofe da aids.

* Em inglês, *bastard* tem o sentido literal de “bastardo”, mas também os sentidos figurados e pejorativos de “espúrio”, “canalha”, “miserável”. (N. T.)

28. A palavra não vai desaparecer

A doença que sucedeu a tuberculose e o câncer como o flagelo mais temido da era moderna começou a aparecer nos Estados Unidos no final de 1980, dois anos depois da publicação de *Doença como metáfora*. Sontag não poderia ter concebido uma ilustração melhor de suas teses sobre o mecanismo mortal da metáfora. Tampouco os pensadores feministas e gays dos anos 1960 e 1970 poderiam ter imaginado a rapidez com que seu postulado da relação do corpo físico com as aparentes abstrações da política se revestiriam, nos anos 1980, de carne e osso — frequentemente deles próprios.

A aids empurrou questões de linguagem para a linha de frente da política. A doença colidia com uma série de dificuldades linguísticas. Escritores tateavam em busca de metáforas militares para descrever a “invasão” aparentemente irrefreável. Algumas dessas dificuldades eram as mesmas que Sontag prefigurara antes com referência à tuberculose e ao câncer. Outras eram novas. A primeira e mais intratável era que falar de aids era falar de sexo — de sexo gay. A necessidade de falar claramente — sem moralismo religioso ou grandiloquência política, sem culpar as vítimas nem alimentar o pânico — era uma questão de vida ou morte.

Sontag estava longe de ser a única pessoa — longe de ser a única pessoa gay — a se empenhar para encontrar uma linguagem apropriada. Ler a literatura do movimento gay nos anos 1980 é descobrir frases que soam muito mais datadas que a linguagem de vinte anos antes do movimento dos direitos civis ou do feminismo. Mesmo os ativistas afro-americanos ou feministas mais radicais postavam-se numa tradição venerável. Na era da aids, ativistas gays tinham que inventar uma gramática que lhes permitisse falar sobre a vida deles. A aids deflagrou uma revolução, e o mesmo faria a linguagem descoberta pelo ativismo que ela desencadeou. Mas seria uma revolução da qual Sontag em grande parte se excluiria: incapaz de pronunciar certas palavras.

Rumores de um “câncer gay” começaram a se espalhar no começo dos anos 1980. A primeira notícia no *New York Times* veio em 3 de julho de 1981: CÂNCER RARO DETECTADO EM 41 HOMOSSEXUAIS. O câncer, “rapidamente fatal”, era chamado de sarcoma de Kaposi. Pouco se sabia sobre sua causa, o que explica em parte por que a confusão linguística que caracterizava a progressão da doença aparecia naquele primeiro artigo. Mas o artigo, e a linguagem, também se baseavam fortemente em estereótipos acerca de homens gays. Sugeriu um elo com a promiscuidade que seria duradouro: as vítimas eram “homens homossexuais que tiveram relações sexuais múltiplas e frequentes com diferentes parceiros, algo como dez relações sexuais por noite até quatro vezes por semana”.

A frase fazia a doença parecer restrita a atletas sexuais, o que não era: uma única relação poderia significar infecção. A afirmação sugeria que qualquer pessoa com uma vida sexual mais prosaica estava a salvo; também imunes, um médico afirmava, estavam as mulheres e os heterossexuais. A homossexualidade masculina — mais do que certos

comportamentos — era um patógeno: “Não havia aparentemente risco algum de contágio a não homossexuais. ‘A melhor evidência contra o contágio’, disse o dr. Curran, ‘é a de que até agora não foi relatado nenhum caso fora da comunidade homossexual nem entre mulheres’”.¹ Era uma declaração constrangedoramente não científica: homossexuais não são diferentes, fisiologicamente, dos heterossexuais.

Se as palavras de um simples artigo, publicado bem antes de a epidemia ser compreendida, não tivessem sido repetidas e amplificadas nos anos seguintes, não mereceriam ser analisadas agora. Mas essa linguagem contribuiu para a vergonha que cercava a doença e complicou a tentativa de entendê-la. A verdade era que ninguém, inicialmente, sabia o que estava causando aqueles estranhos cânceres. Joseph Sonnabend, um médico no coração da comunidade gay do Greenwich Village, a poucas quadras da casa de Susan, teve uma ideia. Ele tinha sido um microbiologista de laboratório antes de se dedicar à prática privada, em que sua experiência o levou em direção às doenças sexualmente transmissíveis. “Quase não havia especialistas em doenças sexualmente transmissíveis”, diz ele. “Como campo de estudo, não era visto como respeitável. Os médicos davam risadinhas diante de palavras como ‘gonorreia’. Não eram capazes de proferir as palavras ‘intercurso anal’.”²

Pacientes de câncer tinham sido prejudicados por puritanismo médico — no início dos anos 1950, o *New York Times* recusou um anúncio de um grupo de apoio a pacientes de câncer de mama com a explicação de que “o *Times* não pode publicar a palavra *mama* nem a palavra *câncer* em suas páginas”.³ E homens gays, mesmo antes da aids, tinham dificuldade em ser levados a sério pelos médicos. “Havia melindres acerca da homossexualidade”, diz o dr. Sonnabend. “As coisas que eu costumava ouvir de colegas eram tão horríveis. Eles faziam piadas sobre gays, o

tempo todo.” No entanto, os pesquisadores se viram diante de um obstáculo à medida que a epidemia se espalhava. Descrevê-la como uma “doença gay” significava deixá-la ser trivializada como um problema de uma população marginal em relação à qual havia uma hostilidade considerável. Era importante encontrar palavras para dissociar a doença da homossexualidade. Quase um ano depois que o *New York Times* a mencionou pela primeira vez, um nome foi proposto. Não mais GRID — sigla em inglês para “imunodeficiência relacionada aos gays” —, a enfermidade tornou-se AIDS: sigla em inglês para síndrome da imunodeficiência adquirida.

Essa terminologia trazia seus próprios problemas. A AIDS *era*, ao menos no início, uma doença gay, e Sonnabend, como muitos outros, suspeitava que fosse transmitida sexualmente. “O que se tornou evidente para mim foi que as pessoas que estavam contraindo essa doença não estavam simplesmente em qualquer lugar. Elas estavam situadas em locais geográficos onde a prevalência de micro-organismos era muito alta”, ambientes para sexo gay em Nova York, San Francisco e, em menor medida, Los Angeles. Mas enfatizar isso iria alimentar um estereótipo e suscitar a afronta por parte da direita, que havia efetuado ataques populistas aos homossexuais e agora, nos anos 1980, estava no poder em Washington. “A gente não queria salientar que números substanciais de homens gays estavam tendo relações sexuais múltiplas e anônimas”, percebeu Sonnabend. “Não queríamos dizer nada assim porque isso, de alguma forma, era um julgamento moral.”

E desse modo ativistas fizeram um esforço extra para universalizar a linguagem da AIDS. “Eles se esforçavam ao máximo para dizer que não era uma doença gay. Era uma doença de todos”, diz Sonnabend. Em 1983, Sonnabend ajudou a criar a Fundação Americana para a Pesquisa da Aids.

“Sem que eu soubesse, eles estavam emitindo releases de imprensa dizendo que ninguém estava a salvo da aids, que todo mundo iria contraí-la. Faziam aquilo com o propósito de arrecadar fundos.” Era compreensível, mas enganoso: alguns grupos estavam de fato sob um risco muito mais elevado. Mas, se não era uma doença de todos, ela logo o seria. Em 1983, apenas algumas centenas de pessoas tinham morrido no mundo todo. A cifra de vítimas acabaria chegando a quase 40 milhões: uma das maiores pandemias da história.

Em 1983, dois longos anos depois que os primeiros pacientes começaram a desaguar no consultório de Sonnabend, a causa da doença foi isolada. Em 1984, o governo americano anunciou que a causa era um vírus, e em 1986 esse vírus recebeu um nome, o vírus da imunodeficiência humana, conhecido como HIV, em inglês. Com a pesquisa veio a compreensão de como ele se espalhava, acalmando os rumores desencadeados pelos equívocos e pelo pânico: a gente pega a doença beijando? Apertando as mãos? Tocando suor contaminado? Bebendo do mesmo copo?

Ninguém sabia ao certo. E ninguém poderia ter certeza de estar com o vírus, já que não havia teste comercialmente acessível antes de 1985. Até então, cada tosse, cada resfriado, cada lesão na pele podia ser o anúncio de uma morte horrível. E a difusão de informações confiáveis era dificultada pela política. Ambas as principais causas eram tabus, linguisticamente falando. A primeira era as seringas contaminadas utilizadas por usuários de drogas intravenosas. Mas alertar contra o compartilhamento de agulhas iria contra a retórica da “guerra às drogas” que o governo Reagan perseguia com vigor. Trocas de agulhas para refrear a disseminação da aids eram, na maioria dos casos, ilegais.

A segunda causa era o sexo sem proteção. Com o país governado pela direita religiosa — um grupo heterogêneo unido primordialmente pela hostilidade ao feminismo e aos homossexuais —, “não se podia dizer certas coisas”, relembra o dr. Sonnabend. “Não se podia sequer falar sobre camisinhas.” Enquanto isso, nas áreas gays de grandes cidades, homens caminhavam pelas ruas com medo nos olhos. Em 1990, Michael Musto, que escrevia para o *Village Voice*, descreveu o terror das palavras que as pessoas tinham e o terror das que elas não tinham:

Você lembra quando ela era chamada de “câncer gay” e talvez fosse causada por uma injeção de nitrito de amila. Lembra quando diziam que 10% dos que tinham o vírus contraíam a doença. Lembra de ter pensado que estava livre se não tivesse feito sexo nos últimos três anos. Lembra quando Rock Hudson foi a primeira pessoa famosa a morrer de aids... Eles evitam a palavra — nos atestados de óbito, nas conversas, na mídia —, mas a palavra não vai desaparecer. Você fica aborrecido com ela, irritado, aterrorizado por ela — mas ela *não vai desaparecer*.⁴

Em *Doença como metáfora*, Susan tinha escrito que “um número surpreendentemente grande de pessoas com câncer notam que são evitadas por parentes e amigos e submetidas a práticas de descontaminação por membros do seu lar”.⁵ Muitas pessoas gays eram evitadas, e lhes diziam que sua sexualidade era sórdida, antes mesmo da aids; e a aids, como o câncer e a tuberculose, estava fortemente ligada à sexualidade. O câncer era “considerado dessexualizante”. Imaginava-se que “a tuberculose era afrodisíaca e que conferia poderes extraordinários de sedução”.⁶ Mas se o câncer e a tuberculose estavam ligados à heterossexualidade, a aids estava vinculada à homossexualidade — e a homossexualidade, como Michelangelo Signorile iria gritar alguns anos depois, numa dessas

colunas escritas inteiramente em caixa alta que o tornaram famoso, era “UM SEGREDO ESCANDALOSO, CUJO NOME NÃO PODEMOS INVOCAR”.⁷

Esse tecido — de coisas sem nome, de segredos escandalosos cujos nomes não podiam ser invocados — constituiu “The Way We Live Now” [Assim vivemos agora], que Susan publicou na *New Yorker* em novembro de 1986. O conto é um encadeamento de pessoas falando sobre um paciente não nomeado que contraiu uma doença não nomeada, nenhuma das quais sabe muito bem o que está acontecendo: “Ursula disse, e a má notícia parecia vir quase como um alívio, segundo Ira, como um golpe realmente inesperado, de acordo com Quentin...”.⁸ As coisas só podem ser conhecidas de acordo com Fulano, de acordo com Beltrano, e os personagens atravessam os eventos de suas vidas oprimidos por um medo que impregna tudo: “Bem, todo mundo está preocupado com todo mundo agora, disse Betsy, esse parece ser o modo como vivemos, o modo como vivemos agora”.⁹

Susan abriu *Doença como metáfora* dividindo os doentes dos sãos:

A doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa. Todas as pessoas vivas têm dupla cidadania, uma no reino da saúde e outra no reino da doença. Embora todos prefiram usar somente o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde cada um de nós será obrigado, pelo menos por um curto período, a identificar-se como cidadão do outro país.¹⁰

Mas em “Assim vivemos agora” a natureza da doença borra a fronteira entre as duas cidadanias. Qualquer um podia resvalar, sem aviso prévio, para o lado sombrio.

Meu ginecologista diz que todo mundo corre risco, todo mundo que tem uma vida sexual, porque a sexualidade é uma cadeia que liga cada um de nós a muitos outros, desconhecidos, e agora a grande cadeia se tornou uma cadeia de morte também.¹¹

Vinte e seis personagens — um para cada letra do alfabeto — definem-se em relação à doença e ao paciente: se ele gosta de vê-los, se o estão visitando, o que conhecem a respeito de sua condição e o que não conhecem. Todos eles sabem o que vai acontecer com ele e todos tentam deixar isso de lado:

Deve haver um meio de tirar algo positivo dessa situação, contam que ele disse a Kate. Tão americano isso, da parte dele, disse Paolo. Bem, disse Betsy, você conhece o velho ditado americano: se te dão um limão, faça uma limonada.¹²

Platitudes, fuxicos — palavras sem sentido — acompanham essas pessoas, perseguem-nas até o túmulo: “O que eu não suporto pensar, Tanya disse a Lewis, é alguém morrendo com a TV ligada”.¹³ Na ausência de conhecimento verdadeiro ou de tratamento eficaz, os atingidos se aferram a sua linguagem gasta, a suas metáforas. Sem esperança, até mesmo as palavras mais embotadas oferecem algum consolo — ainda que temporário, ainda que ineficaz.

Em meio às milhares de páginas dos quase cem volumes de diários de Susan Sontag, algumas se destacam como particularmente horripilantes. Ali está a lista de mortes por aids: página após página, nome após nome, oferecidos sem comentário, como no Memorial dos Veteranos do Vietnã, inaugurado em 1982, bem quando a crise estava começando. Ali estão os

artistas que Susan conhecia — Peter Hujar, Robert Mapplethorpe, Keith Haring, Jack Smith, Michel Foucault, Bruce Chatwin — e os outros cujas mortes trouxeram a doença para um público mais amplo: Rock Hudson, Halston, Liberace, Perry Ellis.

Só um nome aparece duas vezes: Paul Thek. Foi esse o homem a quem ela dedicou duas vezes um livro: *Contra a interpretação* e depois, em 1989, *Aids e suas metáforas*. Ela perdera o contato com ele em 1978, desde a carta em que ele a acusava, depois do câncer, de ser uma “megera manipuladora” e de tentar convertê-lo em heterossexual:

Eu me ofendo profundamente, PROFUNDAMENTE, com esse esforço da sua parte e de David para ME moldar à imagem DELE, por assim dizer, toda aquela história sobre aquelas malditas botas de caubói etc. etc.,... tentando me “atualizar” etc., muito chato isso. Muito cafona. Vocês dois parecem, de um jeito piegas, determinados a “me tornar um homem” (será que eu posso te “tornar uma dama”!?) Isto é, a SUA versão do que é um “homem”. Como é que você poderia saber?...

E eu não me SENTI bem quando você e David entraram nessa conversa de vamos-despertar-o-Paul-e-ensiná-lo-a-ser-um-“homem”. Ele chegou de fato a usar essas palavras comigo!¹⁴

Susan tinha sido atraída pelo brilho natural, não intelectual, de Paul, e pela afetividade espontânea de que ela carecera quando criança. Quando se sentia confortável o bastante para baixar a guarda, Susan podia ser jovial; Paul, por toda a sua vida, foi um garoto. “Quando queria dizer alguma coisa que poderia te surpreender, ele próprio fazia caretas de grande surpresa”, diz Stephen Koch. “Paul foi uma das poucas pessoas com quem vi Susan ser fisicamente brincalhona. Não era diferente do modo como ela podia ser brincalhona com David. Uma porção de abraços, vozes infantis,

risadinhas. Quando Paul aparecia, o que naqueles dias era frequente, Susan antecipava a diversão.”

No entanto — muito como Alfred Chester —, Paul foi ficando cada vez mais desequilibrado. Uma vez ele foi visitá-la “com uma orelha pintada de vermelho-sangue, à maneira de Van Gogh”.¹⁵ Susan ficava perturbada com seu uso de drogas. Um dia, num restaurante, ele começou a olhar em volta: “Veja, Susan, toda essa gente está morta”. Ela disse: “Não, Paul. Essas pessoas não estão mortas”.¹⁶ Ele se convenceu de que qualquer mulher que expressasse o mais leve interesse estava sexualmente obcecada por ele e se vingaria se ele não retribuísse. E ele perseguia Susan, conforme relembra Koch.

Paul telefonava, perguntava se podia aparecer e recebia alguma desculpa (decerto claramente falsa). Então ele tentava de novo, a importunava e se esforçava para negociar um tempinho com ela. Embora permanecesse oficialmente leal a sua amizade, ela obviamente o via como um fardo. Não um chato, mas maluco. Ela ficou mais interessada no catolicismo romano quase fanático posterior dele. Lembro de ele me contando que ouvia com frequência o diabo tagarelando na sua cabeça.

Na carta de 1978 na qual ele acusava Susan e David de tentar “convertê-lo num homem”, ele havia implorado — com um timing inequivocamente inábil — por um empréstimo. Em pouco tempo, o belo e brilhante Paul estaria tão acossado pela pobreza que passaria a trabalhar como empacotador de compras. Exausto, deprimido e mentalmente perturbado, ele não tinha mais condições de produzir arte.¹⁷ Susan nunca respondeu àquele pedido de dinheiro. Então, em 15 de janeiro de 1987, semanas depois de ela publicar “Assim vivemos agora”, ele mandou notícias.

Estava tentando entrar em contato com ela telefonando à Farrar, Straus & Giroux, mas ela nunca respondera as suas ligações.

Meu médico me disse que tenho, evidentemente, aids. Eu havia sentido fisicamente que ALGUMA COISA estava drasticamente diferente, meu tédio total com o mundo da “arte” etc. era de fato tudo muito extremo... e agora sei que eu estava certo. Dizem que a doença traz consigo uma consciência nova e mais profunda, e com certeza é verdade! Consta que se vê um monte de Robt Mapplethorpe por estes dias, e consta também que ELE está “muito doente”. Não tenho ideia do quanto de verdade há nesses fragmentos de notícias... mas, se for verdade... então você já tem problemas mais do que suficientes desse tipo.

Na carta, ele dizia que queria pedir a ela que cuidasse de um depósito cheio de obras de arte que ele estaria deixando. “Sem uma viúva... o mais provável é que essas coisas sejam simplesmente JOGADAS FORA! Todo aquele trabalho.” Ele mencionava a omissão dela em ajudá-lo quando ele precisou dela, mas acrescentava no final: “Espero que você me perdoe... como você sabe que eu perdoei você”.¹⁸ Eles acabaram se reconciliando, e não muito tempo depois Paul agonizava e um registro apressado de seus últimos dias sobrevive, escrito por uma amiga, a artista Ann Wilson:

5 de agosto: “Susan (Sontag) apareceu — e Paul nos pediu que os deixasse sozinhos. Susan disse que Paul lhe pediu que lesse Rilke para ele (Elegias de Duíno), ela conseguiu um exemplar e leu para nós todos mais ou menos das três às seis...

6 de agosto... duas da tarde Susan trouxe o escritor sacerdote IVAN ILLICH para conhecer Paul e eles tiveram uma discussão, ele tinha um grande calombo redondo na bochecha.

7 de agosto 4 da tarde voltei e encontrei Shala [Sheyla Baykal] e ED muito irritados porque Susan Sontag queria transferir Paul para os cuidados de Barbara Starett no hospital St. Vincents e tinha aparentemente armado essa transferência

8 de agosto Chamei o padre para a extrema-unção por sugestão dos residentes...

9 de agosto... Dr. Brown “Paul está com a doença do HIV. Ele tem colite. Paul está vivendo. Paul está sofrendo há um mês de uma grave e intratável diarreia. Semana passada Shala e Paul vieram visitar. Fui informada de que ele tivera diarreia por três semanas. Estava tão fraco que não conseguia sair da cama e se alimentar sozinho. Internado no hospital. Nós o encontramos gravemente desidratado. Estava muito fraco... meu entendimento é de que era irreversível — Seu braço tinha inchado — isso causava grande aflição — teria morrido em dois dias se não tivesse ido para o hospital — é irrelevante — Não tem como trazê-lo de volta — nada a não ser mantê-lo confortável...

... Susan Sontag chamou a dra. Sterrett — Paul estava próximo da morte e tomando morfina — Qual é a sua avaliação?

Dr. Brown “Ela não tem tempo”.

... 10 da noite Susan (Sontag) lê — vigília de toda a noite — todos nós lendo — Susan e Ed saíram por volta da meia-noite. Susan me pediu para telefonar se Paul morresse.

10 de AGOSTO... Paul parou de respirar à 1h45 da madrugada

A maravilhosa auxiliar de enfermagem jamaicana havia envolvido Paul em gaze branca e disposto as flores que Bob Money trouxera do jardim do terraço de Paul no centro com o rosário dele — Shala me ligou para providenciar isso — ele era sua própria imagem.¹⁹

Ler “Assim vivemos agora” junto com a crônica da morte de Thek é ver como Sontag transformou a impotência das palavras — os amigos cochichando pelos corredores, os médicos murmurando sem esperanças, os padres e poetas tateando em busca de frases bonitas, o paciente totalmente privado de voz — num indelével retrato do terror.

Isso torna ainda mais bizarro o fato de Susan dizer de modo inflexível que o conto, que é obviamente sobre a aids, não é sobre a aids. Em 1991, ela colaborou com o artista britânico Howard Hodgkin numa versão em livro, para a qual Hodgkin contribuiu com seis pinturas. A página de créditos dizia que a renda era “destinada a entidades de caridade relacionadas à aids no Reino Unido e nos Estados Unidos”. Mas “Susan não queria que fosse uma história sobre aids”, diz Hodgkin. “Ela era muito firme quanto a isso e negava que fosse sobre aids. Queria que fosse maior do que isso.”²⁰

A insistência em ser “maior do que” uma coisa que estava matando seus amigos às dúzias, em recusar rótulos, em ser universal — em não dar, nas palavras de Bob Silvers, “nenhuma ideia da condição da conexão” entre artista e assunto — tinha o efeito irônico de distanciá-la de seu tema, de solapar sua narrativa, ao transformar uma coisa real em algo abstrato. Era exatamente esse o problema pelo qual ela havia atacado as metáforas de doenças em duas polêmicas inflamadas.

Em 1984, seis semanas antes de Silvers mandar a Susan a carta (sobre o ensaio dela acerca de Sartre) que continha a frase acima, Adrienne Rich proferiu um discurso chamado “Notes Toward a Politics of Location” [Notas para uma política de localização]. Rich passara a acreditar que um escritor tinha que “partir do material. Retomar a longa luta contra a abstração imponente e elitista”, falar a partir da experiência específica:

Talvez necessitemos suspender a expressão “o corpo” [...]. Dizer “o corpo” me afasta do que me deu uma perspectiva primordial. Dizer “meu corpo” reduz a tentação das afirmações grandiosas.²¹

Esse ensaio data do início da era da aids, quando uma negação daquela experiência tão pessoal, de doença e morte, estava atingindo proporções ridículas. Os obituários, atribuindo mortes a “uma enfermidade súbita”, pessoas ficando “muito doentes”, funerais em que era proibido mencionar a causa da morte, são numerosos demais para contar: sinistramente remissivos do silêncio em torno do câncer que Sontag denunciara antes. Uma recusa de nomes — “o corpo”, em vez de “meu corpo” — fornecia um falso consolo e aumentava a atmosfera diáfana de silêncio e vergonha.

Michael Shnayerson, um jornalista da *Vanity Fair*, foi encarregado de cobrir a epidemia no final de 1986, nas semanas em torno da publicação de “Assim vivemos agora”. “Era como cobrir uma guerra que estava acontecendo ao redor da gente, bem ali na cidade de Nova York, invisivelmente.” Shnayerson, que era homossexual, morava na Bedford Street, no coração da comunidade gay de Greenwich Village. “Até mesmo naquelas redondezas eu não tinha muita percepção da aids”, diz ele. “Ela era invisível ao amplo público da *Vanity Fair* e era provavelmente invisível a um grande número de nova-iorquinos.”²²

A reportagem dele, para a qual entrevistou Susan, concentrava-se na devastação no mundo das artes. Isso era controverso: “Um risco político”, diz ele, “porque estava baseado na premissa de que as pessoas das artes estavam morrendo de maneira desproporcional, e de algum modo era politicamente incorreto sugerir que havia mais gente gay no mundo das artes, e que os gays estavam contraindo aids muito mais do que os hétéros”. Seis longos anos depois que o “câncer gay” começara a espalhar

o medo, ainda não se escrevia sobre ele na grande imprensa. “Era uma das primeiras matérias num veículo tão proeminente que estava falando sobre a epidemia naqueles termos”: em termos de dizer os nomes das coisas.

O silêncio em torno da aids significava que suas vítimas eram invisíveis. Os editores tomaram emprestado um conceito de uma das grandes matérias do fotojornalismo da era do Vietnã, uma reportagem de capa da *Life* de 1969 intitulada “Os rostos dos americanos mortos no Vietnã”. Ela mostrava, página após página, rapazes comuns, 242 deles, mortos numa única semana. Essa tática simples — mostrar os rostos das vítimas — teve um poderoso impacto no debate sobre a guerra. “Precisamos fazer uma pausa para encarar esses rostos. Mais do que saber quantos, precisamos saber quem.”²³

Por causa da vergonha que cercava a aids, suas vítimas não estavam sendo vistas. “A cultura estava dentro do armário”, diz Michelangelo Signorile. Era a cultura em que as pessoas ficam surpresas ao saber da homossexualidade de Allen Ginsberg ou Gertrude Stein. “A sexualidade gay era tão silenciada. Havia senhoras idosas que ficaram chocadas ao saber que Liberace era gay.”²⁴ Muitas pessoas não haviam admitido que tinham aids, muitas pessoas não tinham admitido que eram gays — e assim, segundo Shnayerson, “muito mais difícil do que conseguir as palavras era conseguir as imagens”.

Muitas pessoas não haviam admitido que tinham aids, muitas pessoas não haviam admitido que eram gays. O que a gente podia fazer? Colocá-las simplesmente na página de todo modo? Falar com seus amantes e seus parentes, e ver quais eram os sentimentos deles? Pelo que me lembro, cada caso era um caso. Havia muitas fotos, provavelmente cinquenta ou mais... Estávamos, essencialmente, tirando todas aquelas pessoas do armário. Algumas já haviam saído,

mas muitas não. Penso que o debate se voltou para o que era mais importante, e o mais importante era fazer a reportagem sair, tornar as pessoas conscientes da devastação, atrair a atenção do governo, fazer alguma coisa.

Essa era a conclusão a que Adrienne Rich tinha chegado. Como na era do Vietnã, uma resposta política à aids teria que ser provocada. O antigay Reagan ignorou a epidemia durante anos. Ele protegia sua brutalidade atrás do escudo dos “bordões” warholianos — expressão inventada para Reagan, que dependia, como tantos políticos, da função mais cínica das metáforas: cortar a conexão entre a linguagem e a realidade. Sontag certamente estava correta ao dizer que o abuso da metáfora podia impedir os cidadãos de fazer as conexões entre os clichês e os corpos. É por isso que — como a *Life* fez nos anos 1960 e a *Vanity Fair* nos anos 1980 — os ativistas perceberam que “precisamos saber quem” estava falando, quem estava morrendo. “Assim vivemos agora” foi publicado num contexto em que era essencial dar nome às coisas — particularmente o nome da aids.

29. Por que você não volta para o hotel?

“Assim vivemos agora” apareceu na *New Yorker* em 24 de novembro de 1986. Seis dias depois, começou em Honolulu o Festival Internacional de Cinema do Havaí. Susan estava presente como membro do júri, participando, como fizera por vários anos, para visitar sua família. Apesar do local apazível e da oportunidade de ver filmes de toda a Ásia e do Pacífico, Susan não podia suportar as visitas. “Havia aquelas excursões maravilhosas”, diz Steve Wasserman, “mas era como um show de horrores.”¹

O dinheiro foi sempre um problema para Mildred e Nat, mas à parte isso seu retiro havaiano tinha sido agradável. Eles conseguiam participar de cruzeiros ocasionais e tinham amigos, incluindo o cabeleireiro de Mildred, Paul Brown, e o sobrinho de Nat, Jeff Kissel. Jeff foi ao Havaí para cursar faculdade e, em seus primeiros anos em Honolulu, via o casal pelo menos cinco dias por semana. Eles se mantiveram ativos até o início dos anos 1980, quando Mildred, já na faixa dos setenta anos, ficou incapacitada por conta da artrite, obrigando Nat a assumir o papel de cuidador. Foi só então que a inclinação dela pela bebida ficou mais visível.

“Ela nunca foi estorvada pelo álcool, de maneira alguma”, diz Kissel. “Nunca foi agressiva. Simplesmente se recolhia em seu quarto. A noite

tinha que acabar depois de uma hora e meia.” Brown concorda: “Ela não era do tipo de alcoólatra que fica sentimental, ou embriagado, ou estúpido. Nunca.”² Mas o recolhimento ao quarto era uma das lembranças de infância mais dolorosas de Susan: o afastamento da presença confiável de que uma criança precisa para se sentir segura. “A rainha da negação” sempre desaparecia quando as coisas ficavam desagradáveis; é por isso que Susan podia dizer que sua “experiência mais profunda é de indiferença”.

Mildred tinha seus admiradores, mas suas filhas não estavam entre eles. “A julgar pelas reações quando minha mãe morreu”, diz Judith, “seus amigos ficaram totalmente desolados e achavam que ela era a pessoa mais maravilhosa que vivera sobre a terra, e tão linda.”

Ela era de fato encantadora com praticamente todo mundo, exceto conosco. Era como Susan, no sentido de ser capaz de assumir uma fisionomia diferente de acordo com cada relacionamento. Ela nos classificava em escaninhos. Eu era a filha comum, convencional. Ela não sabia bosta nenhuma da minha vida. E nem Susan, a bem da verdade.³

Mildred — que não gostava de detalhes, que não queria ser perturbada — passou a vida toda cultivando aparências. Fazia o penteado toda semana e mostrou um considerável estoicismo quando o fim estava se aproximando. “Notei que eu tive que ajudá-la a levantar da cadeira algumas vezes”, diz Paul Brown. “Ela punha a mão no alto das costas. Eu dizia: Oh, você está com dor nas costas? Ela dizia que sim, estava com um pouco de dor.”

Mas sua dor nas costas não era da artrite. Como muitas outras pessoas, ao saber que estava doente, ela não pronunciava a palavra câncer. “Ela

nunca disse essa palavra”, recorda Judith. Ela expressou seu amor por Susan com um gesto final. Esperou que ela chegasse e então, poucos dias antes de morrer, foi encontrá-la no aeroporto. Com Susan instalada no Hyatt Regency, em Waikiki, ela disse: “Agora está na hora de ir para o hospital”.

“Acho que a razão pela qual minha mãe decidiu ir morrer no hospital era o fato de estarmos as duas aqui”, diz Judith. “Mesmo quando ela estava no hospital — morrendo —, suas mãos estavam perfeitamente cuidadas por manicure.”

Durante toda a semana, as irmãs dormiram, lado a lado, no chão do hospital. Elas estavam distantes desde que Susan faltara ao casamento de Judith vinte anos antes. Agora, Susan redescobria a irmã, e pelo resto da vida teve uma amiga naquela mulher que ela antes menosprezara como uma insípida dona de casa. “Percebo que tudo o que a mamãe me deixou foi você”, disse-lhe Judith.

“Ela chorou”, acrescentou Susan. “Eu chorei.”⁴

“O que você está fazendo aqui?”, perguntou Mildred. “Por que não volta para o hotel?”

Foram essas suas últimas palavras para Susan. “Oh, oh, oh... o que é que eu vou fazer?” foram suas últimas palavras, “dirigidas a ninguém”. As irmãs tomaram a decisão de desligar os aparelhos, e em 1º de dezembro de 1986, aos oitenta anos, Mildred morreu. Foi cremada, suas cinzas espalhadas nas águas do litoral de Oahu.

Com ela, foi embora a figura que definiu Susan mais do que qualquer outra. Todos os relacionamentos de Susan — consigo mesma, com o filho, com suas amantes — tinham sido moldados por Mildred. O amor ardente, quase romântico, que ela sentira por Mildred quando criança dera lugar, à

medida que ela amadurecia, ao ressentimento pelo vácuo que Mildred deixara — um vazio que Susan internalizou. A paixão às vezes degenera em seu contrário, a objetividade. Mas no caso de Susan isso não aconteceu, e ela não tinha como se compadecer de uma mulher cuja vida foi prejudicada primeiro pela morte precoce da própria mãe, depois por uma viuvez também precoce, e por fim pela bebida e pelo isolamento que o vício acarretava. Ela também se tornou dependente de sua aparência para ter uma percepção de valor, e dos homens que essa aparência atraía.

Pouco depois da morte de Mildred, Susan confidenciou a seu diário que sempre se “sentira culpada por ter deixado a casa/M. Então ela tinha o direito de me tratar tão friamente, tão sem generosidade. (Meu telefonema de Madison quando percebi que estava grávida — etc. etc.)”.⁵ No entanto, Susan com frequência voltava a culpa contra a pessoa que a fazia sentir tal emoção, e assim foi com sua mãe. “Não tive mãe nenhuma”, ela diria alguns anos mais tarde.

Quando voltou a Nova York, Susan narrou a morte da mãe a Lucinda Childs. “Minha mãe não tentou me beijar, nem me abraçar, ou algo do tipo.” Lucinda discutiu esse relato.

“Você não está entendendo? Ela foi esperar você. Realizou essa façanha física inacreditável para encontrar você. A mulher saiu do leito de morte para ir ao aeroporto.” [...] Ela demonstrou tanta coisa desse modo — mas não do modo como Susan esperava. Ela não morreu até Susan chegar lá, o que foi uma espécie de milagre.⁶

Um sonho que Susan confidenciou uma vez a um amigo pode iluminar a natureza do domínio de Mildred sobre ela, o dano que lhe causava, e o duradouro sentimento de ser assombrada por um fantasma cujos traços ela iria, às vezes, discernir nas mulheres que amou. Quando estava no Havaí,

ela adormeceu no sofá, “sentindo a aproximação de outra figura humana — ergueu os olhos e era sua mãe, debruçando-se sobre ela, prestes a estrangulá-la”.⁷ Ninguém a assombrava como Mildred.

Com a morte da mãe, Susan começou a escrever de modo mais pessoal, mais acessível, misturando revelação e obscurecimento como fizera em “Assim vivemos agora”. Era uma espécie de retomada de seu movimento de uma década antes, em direção a um estilo mais pessoal. O melhor exemplo era sua narrativa sobre Thomas Mann, “Pilgrimage”, que surgiu no final de 1987.

Ela rascunhara esse texto durante décadas, mas só o publicou depois da morte de Mildred. Ele retratava sua família como intelectualmente primitiva, mencionando sua mãe “taciturna e esquelética”, e seu sentimento de que morar com Mildred e Nat equivalia a “ficar no cortiço de sua própria vida”. Isso com certeza teria magoado sua mãe — como magoou seu padrasto. “Ele era uma das pessoas mais honestas que conheci na vida”, diz o primo dela, Jeff Kissel.

Ele acreditava que Mildred e Susan tinham de fato uma relação bem próxima. Estavam com frequência em contato por telefone. Acho que foi um verdadeiro choque quando Susan decidiu dizer o que disse publicamente. O fato de ela ser crítica em relação à mãe, aquilo o machucou de verdade. Alguns anos depois da morte de Mildred, conversando com ele, eu disse: “Tem tido notícias de Susan?”. Ele só olhou para mim e disse: “Não tenho mais nenhuma relação com Susan”. Aquela foi, literalmente, a última vez que ele a mencionou.⁸

Se a morte de Mildred deixou Susan livre para escrever de modo mais pessoal, ela também corroeu ainda mais o tato e a empatia que tinham sido diluídos por sua luta contra o câncer mais de uma década antes. A “alta caminhante solitária” de seus diários — a persona autoconsciente de modo perspicaz que diagnosticava com precisão suas deficiências e fustigava duramente seus deslizos — ameaçava ir embora para sempre. Assim como tinha dificuldade de enxergar Lucinda ou Mildred como outra coisa senão extensões de si mesma, ela só podia ver seu filho nesses termos. Ele estava com 35 anos, e suas tentativas de afirmar sua própria identidade, de erguer e fortalecer limites entre eles, machucavam-na. Em 25 de março de 1987, no aniversário de 81 anos de sua mãe, “seu primeiro não aniversário”, Susan escreveu:

Por décadas, ser a mãe de D. tornava minha identidade maior — eu era uma adulta, era forte, era boa e era amada
tudo positivo...

agora é negativo:

Eu me sinto despojada da minha identidade quando estou com ele.

Não uma escritora —

Apenas sua mãe

E sua rival

E não sou amada⁹

A observação de sua amiga em 1975, de que “eu não o descrevo, descrevo meu relacionamento com ele”, era válida como sempre. Na época, porém, ela havia escrito: “Que fardo terrível para ele”. Agora ela não expressava a mesma empatia. Em seu relacionamento com o filho,

assim como com sua mãe e suas namoradas, ela nunca era valorizada, “não era amada”.

No entanto, era. “Eu amava Susan”, diz Leon Wieseltier, falando por muitos outros. “Mas não gostava dela.” Ela afastava cada vez mais as pessoas que a amavam, e como resultado seu isolamento frequentemente espantava gente que só a conhecia como uma figura pública famosa. Muitos amigos antes próximos a abandonaram. “Era como Marilyn Monroe, que não conseguia encontrar alguém para sair com ela num sábado à noite”, diz Wieseltier. “Ela não tinha absolutamente nenhuma compreensão de si mesma.”¹⁰ E assim ela sofria de verdade pela crueldade e indiferença que percebia nos outros. Mas não conseguia perceber seu efeito naqueles que ela por sua vez machucava, e amigos e conhecidos ficavam muitas vezes perplexos com seu comportamento, que eles ainda analisariam anos depois da sua morte.

Jeff Seroy, chefe de publicidade da Farrar, Straus & Giroux, mencionou-a uma vez a seu psiquiatra, e em resposta ouviu uma gargalhada. Seroy perguntou o que havia de tão engraçado. O médico respondeu: “Você não pode imaginar quantas pessoas se sentaram nesse sofá ao longo dos anos e falaram de Susan Sontag”.¹¹

Mas se era capaz de levar outras pessoas à loucura, ninguém se empenhava mais do que ela para estar à altura da “grande pessoa” que Jamaica Kincaid identificou, daquela sombra de si mesma que seu esforço tinha criado. Sua reputação como a mais inteligente na sala, a que impunha o ritmo, dava-lhe a responsabilidade de saber tudo, diz Wieseltier, que percebia o que tal reputação lhe custava.

Ela possuía um terrível senso de inadequação, e ser ela não era fácil. O nível de tensão era simplesmente espetacular. Eu achava espantoso que ela conseguisse respirar. Como seria sentir que você não é suficiente e que tem essa fama demente que sempre a precede? Como seria se, bem no fundo, você temesse ser vazia?¹²

Na época da morte de Mildred, ela redobrou os esforços para apresentar uma fachada admirável. Em 1964, ela confessara essa tendência ao seu diário, e revelara o quanto isso estava profundamente arraigado na sua infância.

Eu valorizava competência profissional + força, penso (desde os quatro anos?) que isso era, pelo menos, mais alcançável do que ser atraente “apenas como pessoa”.¹³

Alguém que não tem esperança de ser amado vai rechaçar, ou deplorar, aqueles que tentam amá-lo, e essa se tornou cada vez mais a história dos relacionamentos de Sontag. Um momento de intensa intimidade podia rapidamente se extinguir. Seus ex-amigos formavam uma legião. “Comecei a notar que quase todo mundo com quem eu topava tinha sido em algum momento amigo íntimo de Susan”, diz Wieseltier. “Todos começavam fascinantes, confidentes, inseparáveis. Mas com uma porção de gente não foi só Susan que desistiu deles: eles desistiram de Susan, também.”

A Susan, humana, afastava as pessoas. Mas a Sontag simbólica era tremendamente atraente. Era tão reconhecível como intelectual pública que Woody Allen pôde incluí-la como uma comentarista em seu falso documentário *Zelig*, lançado em 1983. Ele filmou Susan num canal de Veneza, expressando um comentário profundo sobre Leonard Zelig, o

“camaleão humano” que milagrosamente aparecia em toda parte e se metamorfoseava em qualquer coisa: uma celebridade sem identidade estável, um espelho no qual qualquer coisa podia ser projetada.

No filme, Susan pôde ver com ironia sua posição como o rosto dos intelectuais americanos. Mas essa posição foi ratificada em 3 de junho de 1987, quando ela foi eleita presidente do PEN American Center. Sua ascensão simbolizava uma renovação da venerável organização. O PEN foi uma das primeiras organizações internacionais de direitos humanos, fundada em 1921 segundo os mesmos princípios da Liga das Nações. Uma grande parte de seu trabalho tinha sido sempre o de ajudar escritores ameaçados por regimes opressivos, mas por ser internacional e, portanto, a exemplo das Nações Unidas, depender da harmonia entre seus membros, ele nem sempre podia ser eficaz. Em países comunistas, onde escritores como Brodsky eram atacados e “escritores oficiais” eram quadros do partido, seu alcance era limitado. Mas ele muitas vezes se mostrara inestimável: sua intervenção salvou as vidas de Arthur Koestler, por exemplo, quando estava preso na Espanha fascista, e do ganhador do prêmio Nobel Wole Soyinka, condenado à morte na Nigéria. Até meados dos anos 1980, o PEN American Center era “um grupo bastante pequeno, não particularmente próspero”, de acordo com a escritora feminista Meredith Tax. Sua transformação começou sob um novo presidente, Norman Mailer, eleito em 1984. Boa parte do mundo literário adorava odiar a fanfarrice e o machismo de Mailer, mas ele podia elevar o perfil do PEN como poucos outros escritores, e foi o que fez. “Mailer chegou”, diz Tax, “e de repente aquilo virou como que o Rockefeller Center.”¹⁴

Ele exibiu essa transformação num Congresso Internacional do PEN sediado em Nova York em janeiro de 1986. O “Congresso Mailer” causou

uma impressão deslumbrante num escritor indiano que pouco tempo depois precisaria do amparo da organização. Salman Rushdie ficou “um tanto quanto intimidado” com o elenco de participantes. “Brodsky, Grass, Oz, Soyinka, Vargas Llosa, Bellow, Carver, Doctorow, Morrison, Said, Styron, Updike, Vonnegut, Barthelme e o próprio Mailer” estavam lá, e quando um fotógrafo colocou Rushdie numa carruagem no Central Park, ele se viu espremido entre Czesław Miłosz e Susan Sontag.¹⁵

Mailer, um gênio da publicidade, foi capaz de criar um evento que situava a literatura no centro da política e da cultura: o lugar que ela ocupava em certos países europeus, lugar que — para o lamento de Sontag — nunca ocupou nos Estados Unidos. “O congresso do PEN estava na primeira página do *New York Times* todo santo dia”, diz Meredith Tax. “Isso não acontece com eventos literários em Nova York.” Rushdie escreveu: “Naqueles dias, em Nova York, sentia-se que a literatura era importante, e as discussões entre os escritores eram amplamente noticiadas e pareciam ainda ter importância fora dos estreitos limites do mundo dos livros”.¹⁶

Houve duas grandes controvérsias. A primeira foi o convite de Mailer a George Shultz, secretário de Estado de Reagan. Isso suscitou protestos: de escritores que eram críticos das políticas americanas em relação ao apartheid ou à Nicarágua; e daqueles que recordaram que o Departamento de Estado negara vistos a escritores considerados subversivos, entre eles Farley Mowat e Gabriel García Márquez. Sontag e E. L. Doctorow lideraram o movimento e entregaram a Mailer uma carta quando Shultz estava se levantando para falar. Mailer a mostrou a Shultz, mas se recusou a lê-la em voz alta. Quando Grace Paley protestou, ele disse: “Eu não trouxe o secretário de Estado aqui para ser castrado por você”.¹⁷ Os que protestavam certamente seriam mais abertos a sua explicação

subsequente: uma vez que o PEN almejava reduzir a opressão dos escritores, “quanto mais influência tivermos junto ao Departamento de Estado, mais eficazes seremos”.¹⁸

Mas Mailer era especialista em tiradas picantes, às vezes de modo brincalhão, às vezes lançando mão de uma retórica misógina. Isso — para não mencionar o fato de ter esfaqueado a esposa — solapou sua posição em outra controvérsia. Esta se referia à sub-representação das mulheres, apenas dezesseis entre 120 convidados. “Ele anunciou a lista como os melhores escritores do mundo”, diz Tax. “Depois de passar o primeiro dia ali, ficou claro que os melhores escritores do mundo eram homens brancos.” Karen Kennerly, a diretora executiva do PEN, contesta essa caracterização. “Susan, Donald Barthelme e eu éramos quem decidia quem deveria ser convidado”, diz ela, e muitas mulheres de destaque que foram convidadas — Joan Didion, Eudora Welty, Doris Lessing, Mary McCarthy — não puderam comparecer.¹⁹

Em vez de admitir, ou tentar enfrentar o problema, Mailer colocou mais lenha na fogueira, dizendo a um repórter que “não há muitas mulheres, como Susan Sontag, que são antes de tudo intelectuais, e depois poetas e romancistas”. Isso enfureceu ainda mais as querelantes. Mas não enfureceu Susan. Para Nadine Gordimer, ela disse que “a literatura não é um empregador que oferece oportunidades iguais”.²⁰ A frase foi repetida como uma afirmação de meritocracia. Era, na verdade, o oposto. Tax recorda que “ela não disse — o que seria a coisa perfeitamente óbvia de se dizer — ‘Oh, nem vem, Norman. Há uma porção de mulheres intelectuais, só que Fulana e Beltrana estão ocupadas, e Fulana e Sicrana morreram’. Ela tomou a frase dele como reconhecimento de seu mérito”.²¹

O gracejo dela pressupunha um campo igualitário e sugeria que as mulheres estavam demandando inclusão com base em seu sexo, e não em

suas realizações. Como Sontag certamente sabia, a crítica feminista era ao fato de que o campo não era igualitário, e de que qualquer pessoa que chegasse à posição em que ela estava não era apenas excepcionalmente talentosa, mas — e esse era o ponto — excepcionalmente afortunada. Na terminologia feminista, ela era uma “mulher excepcional”: algo como a única família negra ou judia autorizada a viver num bairro exclusivo de brancos. Pôr de lado as regras por uma exceção singular não as anulavam; uma exibição de flexibilidade só as fortalecia ainda mais.

Ironicamente, foi o próprio Mailer que chegou mais perto de identificar o problema: “Há países no mundo onde não há boas escritoras mulheres”. Essa frase, formulada, como sempre, da forma mais provocadora, suscitou vaias. Mas o que ele quis dizer, conforme explicou, era que “as mulheres foram exploradas e inferiorizadas em tais países”. A falta de acesso — à educação, à contracepção, às oportunidades econômicas — significava que qualquer mulher que suplantasse essas estruturas seria sempre excepcional.

Depois desse fiasco, o PEN America precisava de uma presidente mulher. O mandato de Mailer terminou em junho de 1986, e a escolha recaiu sobre a romancista Hortense Calisher. Calisher imediatamente entrou em atrito com Kennerly, que tocava as atividades do dia a dia, e renunciou depois de um ano, quando Susan encontrou um meio de permitir que todas as facções preservassem sua dignidade. A Academia Americana de Artes e Letras, para a qual ela fora eleita em 1979, estava à procura de um novo presidente, e ela sugeriu que talvez pudessem escolher Calisher, e então sugeriu a Kennerly que assumisse a presidência do PEN, uma posição que ela havia sido convidada várias vezes a ocupar no passado. “Deus abençoe

Susan”, diz Kennerly, por ter encontrado uma solução tão elegante. “Como não a amar para sempre por isso?”²²

A presidência era amplamente simbólica. Eram realizados encontros, visitas a Washington, redigiam-se, assinavam-se e enviavam-se cartas aos jornais. No entanto, o papel de monarca constitucional cabia perfeitamente a Susan. Ela teve uma estreia importante no Congresso Internacional do PEN seguinte, que ocorreu em Seul, em 28 de agosto de 1988, pouco mais de duas semanas depois da morte de Paul Thek. O PEN americano e seus aliados — Austrália, Canadá, Dinamarca, Holanda, Suécia e Alemanha Ocidental — protestaram contra a escolha da Coreia do Sul, que, apesar de estar se democratizando, ainda mantinha escritores na prisão. Mas, quando perderam a batalha para ter o congresso em outro país, Kennerly partiu para Seul, e durante as duas semanas anteriores ao congresso preparou o terreno para o protesto. Era para ser um simples coquetel em homenagem aos escritores dissidentes e devia contrastar drasticamente com a “diplomacia discreta” que outros países buscavam, “uma postura moderada e não combativa”.²³

Susan jamais tinha sido de posturas moderadas e não combativas. E o coquetel aparentemente modesto, descrito por um jornal coreano como “uma reunião ilegal”, atraiu 150 pessoas, entre elas amigos e parentes de escritores presos. Os presentes leram trechos de obras dos prisioneiros e descreveram sua situação. Quando lhe disseram que o encontro era visto como um insulto ao governo coreano, Susan retrucou: “Somos escritores e estamos aqui para ajudar outros escritores. Não é nosso papel ser convidados educados e silenciosos. O papel do escritor é se manifestar”. O evento foi uma afronta ao regime a ponto de o presidente Roh Tae-woo cancelar seu discurso, que estava programado.²⁴

Os protestos chamaram atenção. Um escritor, San-Ha Lee, tinha sido preso em 1987 por causa de um poema sobre a brutalidade americana contra civis durante a Guerra da Coreia. Na prisão, seu advogado o informou de que Sontag queria torná-lo membro honorário do PEN americano.

Durante o longo processo legal, Sontag, em Nova York, reivindicou várias vezes que o governo sul-coreano me libertasse... Então o governo começou a ficar constrangido porque os Jogos Olímpicos seriam disputados na Coreia do Sul naquele ano [1988] e o governo precisava tomar cuidado com a opinião pública internacional. Então o governo ofereceu algum tipo de compromisso com ela quanto à minha soltura, segundo ouvi dizer. Susan Sontag solicitou várias vezes uma entrevista enquanto eu estava na prisão, mas o gabinete rejeitou todos os pedidos.²⁵

O governo abafou esse incidente tão logo foi possível: um editor foi libertado em outubro, outros três em dezembro, e San-Ha Lee em 1990.²⁶ Mas foi proibido de sair do país.

Eu só tive condições de viajar, finalmente, para o Japão dez anos depois, em 2000. E Susan Sontag acabou morrendo devido a um câncer aos 71 anos em 2004, portanto não consegui conhecê-la. Periodicamente, Susan Sontag aparece na minha TV, ou eu me deparo com *Diante da dor dos outros*, e seu nome funciona como um lembrete: para refletir sobre como meu pensamento evoluiu, se eu tenho seguido um caminho correto, e quão profundos são os rastros que deixei para trás.²⁷

O Congresso de Seul foi um ensaio geral para o papel muito mais importante que Sontag logo seria chamada a desempenhar. Sua temível reputação, seu longo histórico de ativismo e sua posição como presidente do PEN americano concorreram para situá-la no centro de uma das sagas mais notórias da história literária moderna. No Dia dos Namorados de 1989, o aiatolá Khomeini, líder supremo do Irã, emitiu uma sentença de morte contra Salman Rushdie por causa do livro *Os versos satânicos*, um romance publicado em Londres um mês depois que Susan voltou de Seul. O aiatolá e seu governo não tinham lido o romance em questão, cujo título aludia a um incidente na vida de Maomé no qual Satã tentava o profeta a pronunciar os nomes de três deusas pagãs.

O autor foi acusado de blasfêmia; e a *fatwa* — palavra que logo não precisaria mais de itálicos — desencadeou uma onda de terror na qual pelo menos sessenta pessoas morreram. Livrarias na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos sofreram atentados a bomba. O editor norueguês e os tradutores turco e italiano de Rushdie foram feridos a tiros. Seu tradutor japonês foi assassinado. Para o próprio Rushdie, foi o início de muitos anos de esconderijos e de infrutíferos e humilhantes “pedidos de desculpas” às autoridades iranianas. Foi também o início do que Rushdie via como um abandono por parte de colegas escritores que optavam por uma “postura moderada e não combativa” que, na prática, significava culpar Rushdie por ter provocado deliberadamente a calamidade. “Acho que não é concedido a nenhum de nós o direito de ser impertinente frente a grandes religiões de maneira impune”, disse o experiente e sofisticado John le Carré; e o antissemita Roald Dahl chamou Rushdie de “oportunista perigoso” que “sabia exatamente o que estava fazendo e não pode alegar outra coisa. Esse tipo de sensacionalismo de fato leva um livro

desinteressante ao topo da lista de mais vendidos — mas, a meu ver, é uma maneira desprezível de fazê-lo”.²⁸

Em 1989, a *fatwa*, como a palavra em si, era um fenômeno novo, e o medo que provocava era real. “Foi o primeiro gostinho que tivemos da sensibilidade teocrática”, disse E. L. Doctorow. “Foi nossa primeira amostra da relação entre fé e violência naquela parte do mundo.”²⁹ O livro ainda não tinha sido publicado nos Estados Unidos — estava programado para 22 de fevereiro, pouco mais de uma semana depois do pronunciamento de Khomeini. De início, muitos pensaram que tinha havido algum mal-entendido; e, quando a *fatwa* foi decretada, escritores americanos de destaque — entre eles alguns dos que tinham falado contra a censura na Coreia — se calaram. “Só estou dizendo isso agora porque eles estão mortos”, diz Karen Kennerly. “Mas Arthur Miller disse que não queria ter nada a ver com aquilo. Vonnegut disse a mesma coisa. Até eles morrerem, eu sempre fiz de conta que isso não era verdade.”³⁰

O perigo era real; o escritório do PEN recebeu repetidos telefonemas silenciosos; a Penguin teve que contratar guarda-costas; grandes redes de livrarias, temendo a violência que explodira em outras partes do mundo, recusaram-se a vender o livro. Rushdie contava com a proteção dos serviços de segurança britânicos, mas outros envolvidos com o livro, não. “Conheço jornalistas americanos que estavam dando telefonemas em busca de comentários, que se disseram surpresos com a quantidade de escritores americanos importantes que de repente não estavam disponíveis”, diz Rushdie.³¹ Até mesmo Mailer — normalmente tão combativo — hesitou; mas ele não contava com uma escritora americana mais combativa que ele.

Em poucos dias, algo mudou. “Caindo em si pela insistência de Susan, quase todos eles viram aflorar seu lado melhor”, escreveu Rushdie.³² A

ideia era colocar a ênfase no livro, que quase ninguém tinha visto, mais do que na controvérsia. O PEN escalou escritores de destaque para ler trechos. Mailer apareceu, e também Joan Didion, Don DeLillo, E. L. Doctorow, Diana Trilling, Larry McMurtry, Edward Said, Robert Caro e Leon Wieseltier. “Fico contente que Susan fosse a presidente, e não alguém mais tímido”, disse Rushdie.

Essa solidariedade proporcionou a Rushdie, desanimado pela “hostilidade não islâmica”, uma fonte importante de apoio. “O cardeal de Nova York, o grão-rabino britânico, o papa, todos estavam do outro lado. Todos estavam perfeitamente dispostos a condenar o romance que não tinham lido.” No dia seguinte à leitura, as redes B. Dalton e Barnes & Noble anunciaram que iriam, afinal, colocar à venda *Os versos satânicos*. “Aquilo foi muito importante para mim”, diz ele, depois de ouvir gravações das leituras. “Ter aliados é muito revigorante.” A primeira entre eles era a mulher que ele chamava de “Boa Susan”.

30. Intimidade casual

Quando conheceu Susan, Annie Leibovitz era famosa até mesmo para os parâmetros do mundo de Susan. Sem ter chegado ainda aos quarenta anos, havia sido renomada desde a época em que a maioria das pessoas de sua idade — ela nasceu em 1949 — estava na faculdade. Seu pai era um oficial da Força Aérea, o que significava que Anna-Lou, a exemplo de Susan, tivera uma infância nômade. Isso reforçou a centralidade da sua família: “Minhas irmãs e irmãos” — eles eram seis filhos — “sempre foram e ainda são meus melhores amigos”.¹ Levantar acampamento o tempo todo tornava difícil manter os relacionamentos externos à família. Mas, para uma fotógrafa, a capacidade de surgir em qualquer lugar, fazer uma leitura do ambiente e conseguir o que precisava era um dom essencial.

A exemplo de Susan, Annie tinha mãe alcoólatra; a exemplo de Susan, apresentava as características do filho adulto de uma pessoa alcoólatra: insegura e ansiosa para se pôr à prova, atormentando a si mesma e aos outros com um perfeccionismo impossível; cambaleando de crise em crise, oscilando da generosidade pródiga à violência impetuosa. Como tantos filhos de tais lares, tinha uma propensão ao abuso de substâncias,² ainda que, em oposição à Susan, descrevesse sua infância como “extremamente feliz” e recordasse “um forte sentimento de ser amada”.³

Durante a Guerra do Vietnã, seu pai foi enviado à Base Aérea Clark, a gigantesca cidade militar nas Filipinas de onde boa parte da guerra foi coordenada: ele próprio esteve muitas vezes no Vietnã. Em 1967, no auge do movimento contra a guerra, Annie ingressou na escola de artes em San Francisco, o centro daquele movimento. Depois de um ano estudando pintura, ela visitou os pais, e ela e a mãe fizeram uma viagem ao Japão. Ali, ela comprou sua primeira câmera importante e levou-a ao monte Fuji. Adorava a natureza imediata da fotografia e sua promessa de uma rota de fuga do isolamento do ateliê. “Havia uma porção de expressionistas abstratos raivosos nos ateliês de pintura”, disse ela. “Eu não estava pronta para a abstração. Eu queria realidade.”⁴ Mais tarde, como fotógrafa, ela reteve uma sensibilidade pictórica que se tornaria cada vez mais refinada à medida que seus meios — financeiros e técnicos — aumentavam.

Em 1969, dilacerada entre a lealdade ao pai e a angústia diante da guerra, ela buscou uma terceira opção, partindo para um kibutz. Mas se deu conta de que “virar uma expatriada não iria resolver coisa alguma” e voltou para os Estados Unidos com uma pilha de fotos de Israel. Um ano depois de “Viagem a Hanói”, Annie começou a reagir à guerra com fotos dos protestos pacifistas que agitavam San Francisco e Berkeley. Com o incentivo de um namorado, ela as levou, junto com as que fizera no kibutz, para o diretor de arte de uma revista nova. “Na geração mais jovem, a *Rolling Stone* era provavelmente a revista mais importante até então”, diz Roger Black, que se tornaria diretor de arte da revista alguns anos depois.⁵

Annie Leibovitz deu um rosto aos heróis daquela geração, e no processo ela própria se tornou um deles. Fez uma estreia espetacular quando, com apenas vinte anos, convenceu Jann Wenner a deixá-la fotografar John Lennon. Apenas três anos mais velho que ela, Wenner era notoriamente pão-duro; Annie conseguiu a missão ao mencionar que poderia voar para Nova York com uma passagem de tarifa juvenil, e seu relatório de despesas

nas duas semanas foi de 25 dólares.⁶ “Yoko disse mais tarde que ela e John ficaram impressionados com o fato de Jann ter deixado alguém como eu fotografar gente tão famosa.”⁷ Seu retrato em close saiu na capa da edição da *Rolling Stone* de 21 de janeiro de 1971. A capa abriu caminho para Annie se tornar o que Kathy Ryan, a renomada editora de fotografia da *New York Times Magazine*, chamou de “a pintora da corte de algumas das pessoas mais famosas da nossa época”.⁸

Menos de dois anos mais tarde, Shel Silverstein escreveu uma canção que se tornou um sucesso do grupo Dr. Hook and the Medicine Show:

*We take all kinds of pills that give us all kind of thrills
But the thrill we've never known
Is the thrill that'll getcha when you get your picture
On the cover of the Rolling Stone.*⁹*

“Isso era uma aprovação”, diz Andrew Eccles, que se tornou assistente dela alguns anos mais tarde. “Dizer quero estar na capa da *Rolling Stone* equivalia a dizer: quero ser fotografado por Annie Leibovitz.”¹⁰

Leibovitz teve a sorte de estar no lugar certo no momento certo — San Francisco no auge da contracultura. Teve sorte de cruzar com uma revista florescente que se tornou o símbolo de uma geração. Mas alcançar o topo da sua profissão e permanecer nele durante uma carreira que se estendeu por quase cinco décadas demandou mais do que sorte, e uma parte do seu segredo foi sua capacidade de chegar a lugares aonde outras pessoas não podiam chegar.

Ela entrava no rosto das pessoas, diz Timothy Crouse, que escreveu para a *Rolling Stone* nos primeiros anos:

Ela possuía essa coisa que nunca vi em nenhum outro fotógrafo, que era o fato de ser capaz, literalmente, de entrar no rosto das pessoas. A lente ficava no rosto delas e podia ser uma pessoa com quem ela trabalhara e tivera tempo de estabelecer alguma relação ou que ela conhecia um pouquinho, ou podia ser uma pessoa que ela encontrara um segundo antes na rua. Não era só que ela era destemida. Não era só que ela entrava naqueles rostos de um jeito atrevido. Em um segundo ela era capaz de estabelecer algum tipo de relação de afinidade.¹¹

Ela entrava na casa das pessoas, diz Andrew Eccles:

O fotografado dizia: “Ora, você não pode vir à minha casa”. Isso se tornava aquilo que ela precisava fazer: ir à casa da pessoa. “Como vou conseguir acesso à casa dessa pessoa?” Vamos continuar pedindo. Vamos talvez espreitar a casa. O que fosse. Havia uma ofensiva implacável.¹²

Ela fotografava gente nua. O número de pessoas que apareciam na *Rolling Stone* parcial ou inteiramente despidas se tornou uma piada corrente e uma parte do apelo da revista.

É mesmo muito divertido tirar fotos comigo. Uma hora eu empurro as pessoas para a lama! Outra hora eu as penduro no teto! E elas dizem: “Ouvi dizer que você era fogo, Leibovitz! Disseram que não era fácil”.¹³

Ela se metia na cama das pessoas. “A sexualidade desempenha um papel enorme no trabalho dela”, diz Karen Mullarkey, que se tornou editora de fotografia da *Rolling Stone* em 1974. “Todos os fotógrafos realmente excelentes são sedutores — porque lidam com a intimidade casual.” Uma infância vivida em movimento, ajustando-se a novas cidades, novas escolas, novas pessoas, dera a Annie um talento para a intimidade casual.

Eles fazem você pensar que são seus amigos, que são qualquer coisa sua, e assim conseguem o que precisam, e depois não estão nem aí. Você vai fotografar uma celebridade. Você faz o que for preciso para se mostrar gentil, para fazê-la se sentir segura. Então ela fica vulnerável — aí você parte para o abate — e está consumado.¹⁴

Entrar no rosto das pessoas, entrar em suas casas, deixá-las nuas, jogá-las — literalmente — na lama: esse era o jogo de dominação do fotógrafo, diz outro veterano da *Rolling Stone*, Max Aguilera-Hellweg:

Annie conhecia desde o início a psicologia do fotógrafo para lidar com as pessoas. Você controla seu retratado desde o minuto em que entra em contato com ele. Tudo o que você diz é uma equação constante, em andamento, para ficar mais tempo com ele, para conseguir que se abra mais — e para permanecer no controle. Para capturá-lo na película. Para que ele se revele. Às vezes é expondo a si mesmo, tornando-se, você mesmo, mais íntimo. Às vezes é dizendo a coisa errada de propósito para fazê-lo desafiar você. Mas, se não fizer isso desde o primeiro segundo, você está perdido.¹⁵

Nos primeiros anos, antes de se tornar, ela própria, uma celebridade, Annie tinha que encontrar uma conexão com seus retratados. Por um lado, ela os abordava como Susan havia feito com Canetti ou Artaud: “Com uma consideração e um respeito verdadeiramente tremendos, e admiração pelo que a pessoa é. Ela os celebrava”, diz Eccles.

Ela amava de fato seus retratados. Às vezes amava *mesmo* seus retratados, mas apenas elogiava tudo que a pessoa fazia. Às vezes os fotógrafos não têm essa habilidade. Alguém está diante da câmera e eles

dizem: “Oh, não faça isso, você fica gordo” ou “Não se sente desse jeito”. As únicas coisas que saíam da boca de Annie eram que era lindo o que a pessoa estava fazendo — mas talvez valesse tentar esse ou aquele outro jeito. Ela fazia as pessoas se sentirem ótimas consigo mesmas. Isso lhes permitia relaxar e se sentir seguras, e talvez tirar a roupa ou talvez ser persuadidas a fazer aquilo que estavam hesitando em fazer.¹⁶

Os modelos de Annie não faziam amor só com a câmera. De Mick Jagger a Bruce Springsteen, a lista de retratados com quem ela, segundo consta, foi para a cama também era lendária.¹⁷ “Há toda uma série de fotos de Jerry Garcia, e ele está claramente acordando de manhã e saindo da cama”, diz Sarah Lazin, que começou a trabalhar na *Rolling Stone* em 1971. Karen Mullarkey recordava como Annie fotografou Linda Ronstadt *in media res*, estendida na cama, bunda para cima, vestida com um provocante négligé vermelho.

Você não consegue uma foto assim dizendo simplesmente: “Ei, você não quer deitar na cama? Ei, por que não levanta a saia?”. Não é assim que acontece. Era uma coisa muito mais pessoal.¹⁸

Ronstadt estava com trinta anos quando Annie tirou aquelas fotos. Tinha sido constantemente fotografada como uma garota com a metade da sua idade, então Annie decidiu mostrar seu lado adulto. Ronstadt mais tarde “lamentou amargamente” as fotos, alegando que Annie a enganou e que elas foram tiradas durante uma “pausa”.¹⁹ A despeito de suas declarações de amor em relação a seus retratados, Annie se orgulhava de ser um abutre:

Gosto de trabalhar com essas pessoas numa situação em que elas vão ter tempo de sobra, e vão ficar entediadas por não ter porra nenhuma para fazer. Sabe como é, pegá-las quando elas estão vulneráveis.²⁰

Era a câmera-vampiro que Susan havia denunciado. As fotos de Ronstadt colocavam o espectador acima dela. Seu rosto está invisível, removido junto com suas roupas; seus genitais quase expostos convidam à penetração. Para conseguir as fotos, Annie usou as técnicas de Diane Arbus: “Sempre pensei na fotografia como uma coisa maldosa a se fazer — e essa era uma das coisas que eu mais gostava nela”, escreveu Arbus, “e quando fotografei pela primeira vez me senti muito perversa”.²¹ Susan citou a frase em *Sobre fotografia*; Leibovitz admirava Arbus, e a adulação de Annie a seus retratados de modo a dominá-los ecoa a descrição que Susan faz dos métodos de Arbus: “Longe de espionar tipos bizarros e párias, e apanhá-los desprevenidos, a fotógrafa teve de conhecê-los, tranquilizá-los”.²² Esse era outro meio de afirmar a dominação que Susan via por trás de todo uso da câmera.

Fotografar é se apropriar da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo que dá a sensação de conhecimento — e, portanto, de poder.²³

A sedução era uma parte do truque. Outra estava no espelho que Ronstadt estava tentando alcançar no criado-mudo, fora do quadro. “Ela estava deitada de bruços, com as pernas abertas, de négligé, e estava se esticando”, diz Mullarkey. “Isso porque tinha cocaína no espelho.”²⁴

Na época, nem sexo nem drogas causavam alarde. “Todo mundo estava dormindo com todo mundo”, diz Lazin. “Não era como agora, proibido e ilegal.” O mesmo valia para as drogas: “É difícil explicar que as drogas naquele período estavam em toda parte e eram normais”, diz Mullarkey. “Não tínhamos conhecido ninguém que tivesse morrido”, diz Black.²⁵

A *Rolling Stone* começou em 1967, o ano do “Verão do Amor”, quando uma canção convidava as pessoas para ir a San Francisco com flores nos cabelos. Milhares se reuniam em encontros libertários, e a fumaça da marijuana pairava sobre concertos, reuniões de meditação e celebrações sexuais tornadas possíveis pela pílula anticoncepcional e pelos avanços no tratamento de doenças venéreas.

Além da maconha, a droga emblemática do Verão do Amor era o LSD, mas nos anos 1970, outras drogas, mais pesadas, tornaram-se amplamente acessíveis. Embora dois dos primeiros ícones da *Rolling Stone*, Jimi Hendrix e Janis Joplin, tenham tomado overdoses fatais com dias de intervalo entre um e outro no outono de 1970, os perigos da cocaína e da heroína ainda não tinham sido assimilados. A *Rolling Stone* tinha até seus próprios fornecedores de drogas, que trabalhavam a partir de uma sala chamada de Capri Lounge. “Você podia comprar seu baseado ali”, diz Mullarkey. “Podia conseguir ali sua cocaína. Era a lojinha da firma.” Os dois hippies que dirigiam o Capri Lounge fotografavam todos os seus fregueses para se assegurar de que eles não iriam delatá-los, e — como todos os traficantes espertos — abstinham-se de consumir sua própria mercadoria. Ambos se aposentaram em grande estilo: “Um deles tem uma fazenda gigante nas montanhas Catskills com vista para o Hudson”, diz Roger Black. “O outro mora numa fazenda de criação de cavalos no Alabama, com 2 mil acres, estábulos enormes e Range Rovers.”²⁶

Nem todo mundo teve a mesma sorte. Para Annie, o divisor de águas veio no verão de 1975, quando ela acompanhava os Rolling Stones em sua turnê das Américas.

A banda estava ensaiando na casa de Andy Warhol em Montauk, no final de Long Island, e eu fiquei lá por mais ou menos um mês, e então houve uma pausa e depois a turnê começou, em junho. Eu era muito ingênua...

Na época, achava que a maneira de conseguir o melhor trabalho era ser um camaleão... Fiz tudo o que se supõe que a gente deve fazer quando sai em turnê com os Rolling Stones. Foi a primeira vez na minha vida em que algo me dominou.²⁷

Quando voltou, ela era outra pessoa. Se todo mundo usava drogas, todo mundo também concordava que havia alguma coisa diferente em relação aos Stones, diz Lazin:

O Grateful Dead usava toneladas de drogas, numa tal quantidade que os impossibilitava de fazer turnês na Europa. Mas com os Stones, tem uma coisa mais nefasta — nefasta de verdade — quanto àquela cena toda. As pessoas morriam. Ficar com aquelas pessoas por um período extenso simplesmente fodeu com ela. Não eram só as drogas, era sexo, drogas, satanismo, malignidade, horror. Não sei ao que ela foi submetida, mas quando voltou era outra pessoa. Ela foi ficando mais esquisita conforme usava mais drogas, e na altura daquele primeiro ano em Nova York, 1977, 1978, ela estava completamente destruída.²⁸

No modo sedução, ela fazia o que fosse preciso para agradar. “No começo”, diz Karen, “ela faria absolutamente *qualquer coisa* para conseguir a foto. Às vezes isso custava demais. Ela tomava qualquer merda que eles quisessem pôr na roda.” Era esse acordo fãustico que propiciava seu sucesso. “O problema”, Karen dizia a ela, “é que você lida com intimidade casual e é brilhante nisso. Mas tem um preço, porque o que você acabou vendo é horrível demais.”

A exemplo de Susan, em público Annie era imperturbável. Mas os que a conheciam não se deixavam enganar.

“Annie era extremamente frágil”, diz Black, “e tinha sempre o receio de não conseguir se recompor novamente. Tinha ataques histéricos no escritório, arremessando coisas, sem se dar conta do que se passava.” Aqueles foram anos de trabalho frenético. “Não sei quão mais agitada a coisa pode ficar”, disse ela em 1973. “Mas a velocidade em que funciono sou eu mesma que me imponho.”²⁹ Tinha a mesma necessidade de Susan de se pôr à prova, “querendo tirar a próxima foto extraordinária”, diz Eccles.

Ela sentia como uma enorme responsabilidade tirar a foto mais magnífica que pudesse ser tirada da pessoa em questão. Certos médicos provavelmente trabalham desse modo. Como se houvesse uma versão que-salva-a-vida-de-alguém de uma fotografia.³⁰

Esse seu impulso implacável era explorado por seu chefe, Jann Wenner, a quem Black qualificou de “um perito em personalidade muito astuto e malvado”. Annie, Jann e a esposa dele, Jane, formavam um triângulo. “Era muito, muito intenso e inexpugnável”, diz Black. “Não havia como penetrar naquele triângulo.” Annie se tornou a filha deles: “Era uma família na qual ela era a filha única”, diz Mullarkey. “Isso era uma parte da coisa, além das drogas. Eram muito acessíveis. Você podia fazer o que quisesse. Não havia prejulgamentos.” Em anos posteriores, Annie nunca se referia a Jann e Jane pelos nomes: chamava-os de “eles”.³¹

Jann via a insegurança de Annie como uma chave para controlá-la. “Ele insistia naquela conversa de ‘sem mim você não teria chegado a lugar nenhum’”, diz Mullarkey. A manipulação era tanto mais efetiva porque vinha acompanhada de incentivo e oportunidade. “Você vai ser a maior fotógrafa do mundo”, dizia ele. E vinha com uma espantosa quantidade de espaço. Na capa da edição de décimo aniversário, só dois nomes apareciam: Hunter S. Thompson e Annie Leibovitz. Ela ganhou cinquenta páginas

inteiras, a retrospectiva de uma década de trabalho. “Nenhum escritor apareceu na *Rolling Stone* com tanta frequência”, escreveu Black.³² Àquela altura, suas fotografias haviam estampado assombrosas 58 capas.

Em 1977, ano do décimo aniversário, a *Rolling Stone* se mudou para Nova York, e Bea Feitler chegou para fazer o projeto do portfólio de cinquenta páginas de Annie. Nascida no Rio de Janeiro em 1938, apenas dois anos depois que seus pais judeus chegaram de Frankfurt como refugiados, Bea foi a Nova York para estudar na Parsons School of Design. Depois de seus estudos, ela voltou ao Brasil, onde fez renome na célebre revista *Senhor*, inclusive desenhando capas para as edições que publicaram contos inéditos de Clarice Lispector.³³ Mas ela retornou a Nova York em 1961 e se tornou diretora de arte da *Harper's Bazaar*. Uma década mais tarde, foi uma das fundadoras da revista feminista *Ms*.

“Annie estava sempre procurando uma figura feminina forte em sua vida, que fosse sua mãe profissional”, diz Mullarkey. A exemplo de Jann, antes, e de Susan, mais tarde, Bea oferecia a possibilidade de autoaperfeiçoamento:

Bea era deslumbrante, muito exótica, loura, cheia de vida, tinha um grande senso de design e podia proporcionar a ela uma crítica construtiva, ajudar a moldar seu olhar, o modo de ver com que cara ficaria cada coisa. Tinha um apartamento maravilhoso em Central Park South, um apartamento fabuloso, um monte de livros de arte. Ela pegava coisas para mostrar para a gente, coisas que ela tinha desenhado, livros que tinha feito, grandes fotógrafos com quem tinha trabalhado. Havia ali uma oportunidade.

Bea trabalhara intimamente com Diane Arbus e era uma professora inata. O fotógrafo brasileiro Otto Stupakoff disse que “ela foi a única diretora de arte que conheci — e trabalhei com centenas — que sentia uma responsabilidade pedagógica para com seus fotógrafos”.³⁴ Era capaz de conversar com Annie com uma autoridade serena, disse Mullarkey.

Ela era firme e espirituosa. Isso era algo que dava conforto a Annie porque ela própria gritava com as pessoas para intimidá-las. Bea não precisava gritar. Annie se deixou atrair porque aquilo significava segurança. Significava uma mãe boa e confiável.³⁵

O relacionamento amoroso entre elas foi breve, mas representou o fim do envolvimento de Annie com Jane e certa estabilidade. Seu uso de drogas, porém, persistia, e seu comportamento se tornava cada vez mais conhecido, ainda que ela continuasse produzindo um trabalho da mais alta categoria. Se quando jovem ela dizia querer a realidade, agora, a exemplo de Susan, preferia o mundo visto a certa distância, através de sua câmera. “A substância dessa atividade é o que parece ser, e não o que é”, dizia. Era uma frase que Susan poderia ter citado, com uma sobrancelha erguida, em *Sobre fotografia*. “Eu incentivo as pessoas a tomarem a minha visão como realidade.”³⁶

Assim como acontecia com Susan, a confusão entre imagem e realidade a levou a lugares dos quais pessoas mais sensíveis teriam fugido. Black relembra uma sessão de fotos em 1978:

Patti Smith tinha feito um show em New Orleans. Então Annie alugou um galpão. Ela queria uma parede em chamas. Tinha lido que o modo como faziam aquilo no cinema era trançar uma rede de cordas, de cordas grossas, embebê-la em querosene e acender. Isso formaria uma sólida

parede de fogo. Mandou fazer aquilo, colocou Patti Smith na frente e acendeu o fogo. Evidentemente o pessoal de Hollywood trançava as cordas de modo muito mais compacto do que ela havia entendido, e tudo explodiu num enorme incêndio, e Patti Smith teve queimaduras de primeiro grau nas costas — estava tudo muito, muito quente, e ela começou a suar tremendamente, e Annie gritava: “Perfeito! Perfeito!”.³⁷

Uma de suas grandes fotos, tirada em 1981, mostra um amigo, o comediante John Belushi, em pé à beira de uma estrada. A imagem é formalmente perfeita, com azuis e verdes suntuosos como num esmalte de Limoges, mas eram a expressão no rosto inchado do ator, sua postura de derrota e as luzes do tráfego que a tornavam tão sinistramente profética: ele morreria de overdose alguns meses depois.

Belushi foi morto por uma *speedball*, uma mistura de cocaína e heroína; e na época em que ele morreu, Annie vinha usando a mesma combinação havia vários anos. Os dois se drogavam juntos com frequência. Ela quase morreu duas vezes; em ambas, seus fornecedores a deixaram na frente de um hospital. Na primeira vez, os médicos a salvaram; na segunda, o mesmo médico conseguiu salvá-la de novo, mas fez um alerta: “Se eles te desovarem aqui uma terceira vez, não vou te trazer de volta à vida”.³⁸

No apartamento de Annie no Dakota, o prédio em Central Park West onde ela fotografou John Lennon e Yoko Ono horas antes de ele ser assassinado, Mullarkey se deparou com um quadro horripilante: “Sangue na parede, um arco de sangue na parede”. Ela ficou sentada por uns quinze minutos na sala de estar, tentando juntar coragem para entrar no outro cômodo e ver se Annie estava morta; quando, por fim, entrou e encontrou Annie ainda viva, telefonou para o pai dela. “Eu não a expus propriamente, mas disse a Sam: ‘Ela está com um resfriado terrível. Temo que seja

pneumonia. E ela não quer ir ao médico. Será que você pode vir aqui? É realmente importante’.”

Por fim, Annie se internou na reabilitação. Quando os primeiros 28 dias expiraram, ela os prorrogou por mais 28.

Annie precisava recuperar a saúde para encarar um novo emprego. A *Vanity Fair* tinha parado de ser publicada em 1936, embora nunca tenha morrido inteiramente: o cabeçalho da *Vogue*, também publicada pela Condé Nast, ainda dizia “Incorporando a *Vanity Fair*”. O dono da Condé Nast, Si Newhouse, decidiu ressuscitar a *Vanity Fair* como um novo tipo de revista: literária e política, mas com padrões luxuosos de produção e a dedicação à moda e à alta sociedade que poderiam existir na *Vogue*.

Bea foi levada como diretora de arte, e por sua vez levou Annie. Mas Bea tinha sido diagnosticada com um câncer raro em 1979. Embora uma intervenção rápida desse a impressão de tê-la salvado, o câncer produziu metástase. Em setembro de 1981, um mês depois de sua segunda operação, ela começou a trabalhar na *Vanity Fair*, que seria lançada em março de 1983. Ela terminou o protótipo da revista e em seguida voltou para o Rio de Janeiro, onde, em 8 de abril de 1982, morreu na cama de sua mãe. Para Annie, foi uma perda terrível, e quando seu livro *Photographs* foi publicado, em 1983, estava dedicado a Bea.

Bea foi uma perda também para a *Vanity Fair*, que, apesar de toda a publicidade que acompanhou seu renascimento, pelejou para sobreviver sob seus dois primeiros editores, Richard Locke e Leo Lerman. Sem a liderança de Bea, o projeto gráfico era confuso, as matérias começavam e paravam sem nenhuma ordem. “Havia tempo de sobra para gastar refazendo a diagramação, rasgar tudo e começar a desenhar de novo”, disse o amigo de Annie, Lloyd Ziff; e seu conceito foi criticado por ser excessivamente

highbrow para o público-alvo pretendido: “Era tipo *The New York Review of Books* se tornando uma revista”, diz Michael Shnayerson.³⁹ Sua oitava capa, em outubro de 1983, ostentava Susan Sontag.

Essa edição saiu precisamente no momento em que Tina Brown estava sendo trazida de Londres como nova editora da revista. Com nem trinta anos, Brown conquistara sua reputação salvando a moribunda *Tatler* e recebeu a tarefa de fazer o mesmo com a *Vanity Fair*. “O lado bom é que ela trouxe aquele senso britânico de classe”, diz Sid Holt, que entrou na *Rolling Stone* no mesmo ano em que Brown chegou à *Vanity Fair*. “O lado ruim é que ela trouxe aquele senso britânico de classe.”⁴⁰

“Tina tinha uma frase”, diz Shnayerson. “‘Queremos ser quentes, quentes, quentes’ — não apenas quentes uma vez, mas três vezes. Era uma apologista da igualdade de oportunidades de poder, dinheiro e glamour” — o próprio ideal warholiano que tornou sua revista um símbolo, ainda que apenas em retrospecto, dos anos Reagan. Sua lugar-tenente, Annie Leibovitz, retratava as pessoas mais famosas do mundo, mas não exibia só os já famosos. Ela criava celebridades. O retrato por Leibovitz — muito mais do que a citação por Sontag — conferia um status que nenhuma outra fotografia poderia conferir.

* Em tradução livre: “Tomamos todos os tipos de comprimidos que nos dão todo tipo de sensação,/ Mas a sensação que nunca experimentamos/ É a sensação que você tem quando a sua foto/ Sai na capa da *Rolling Stone*”. (N. T.)

31. Essa coisa “Susan Sontag”

Em março de 1987, pouco mais de um ano antes de ela conhecer Annie, um incêndio destruiu o apartamento de Susan. No verão de 1985, ela deixara a rua Dezessete e mudara para um duplex superior no número 36 da King Street, no SoHo, onde sua lareira compartilhava uma chaminé com os vizinhos. As antigas lareiras eram concebidas para ser meramente ornamentais — até que novos moradores as forçaram a voltar a funcionar, enchendo o quarto de Susan de fumaça preta no meio da noite: “Graças a Deus que eu acordei”, disse ela. “Se demorasse mais cinco minutos...”¹

A biblioteca de Susan se salvou, mas os bombeiros tiveram que destruir o telhado; e depois que o perigo imediato passou, ela se viu sem teto, abrigada por pouco mais que uma lona, aterrorizada ao perceber que não tinha dinheiro suficiente para se hospedar num hotel decente. “Eu me dei conta do quanto estava desprotegida”, disse ela. “Talvez eu não devesse ser tão cabeça fresca quanto a esse tipo de coisa”, pensou. “Você só descobre que está desprotegido quando um tijolo cai na sua cabeça.”²

O telhado foi consertado e os estragos causados pela fumaça foram suplantados. Mas o incêndio teve outras consequências; entre elas, a de conduzir várias pessoas para dentro — e para fora — da vida de Susan. Sua amiga Sharon DeLano, editora na *Vanity Fair* que por muito tempo

ajudara Susan em todo tipo de questões práticas, recrutou um rapaz chamado Peter Perrone para catalogar sua biblioteca de modo a poder colocá-la adequadamente no seguro.

“Foi amor à primeira vista”, disse ele, “e de repente eu fazia parte da tribo.” Peter permaneceria próximo de Susan até o fim da vida dela. Na mesma época, Richmond Burton, um jovem pintor do Alabama, juntou-se à tribo também, desencanaixotando os livros que tinham sido salvos do incêndio. O primeiro dia em que foi à casa dela calhou de ser o dia do funeral de Andy Warhol, e ele encontrou uma edição comemorativa da revista *Art in America* na bancada da cozinha. “Que pessoa horrível ele era”, disse ela olhando para a capa. “Claro que eu não vou ao funeral.”

“Concordo”, disse Burton. “Jamais gostei da obra dele. O que as pessoas veem naquilo?”

“Bem... a maioria das pessoas é estúpida”, dissemos praticamente ao mesmo tempo.

Era um bom começo.³

Mas o pertencimento à tribo era condicional até mesmo para os mais resolutos. Os estragos do incêndio incluíram seu relacionamento com Roger Straus, sua amizade próxima mais duradoura. A ruptura não foi imediata nem completa, mas a angústia em relação ao dinheiro a levou pela primeira vez a um agente literário. Andrew Wylie era *highbrow* o bastante para Susan: alguém que podia discutir intelectualmente, e que era compatível em outros aspectos também. Robert Silvers via Susan como uma série de poses; Annie Leibovitz descrevia a si própria como um camaleão; Wylie se descrevia da mesma maneira:

Não tenho uma personalidade muito estável. Tenho uma série de personalidades emprestadas. Então eu penso que a razão pela qual com frequência represento alguém com sucesso é: sou literalmente capaz não apenas de ver o mundo da perspectiva dessa pessoa, mas de me converter nela de fato. Sendo assim, sei exatamente o que a pessoa quer, porque abandonei minha personalidade anterior e entrei na dela. De modo que, se eu passo um dia e meio com Susan Sontag e você me encontra no final do dia, você jura que sou Susan Sontag.⁴

Wylie tinha reputação de transformar escritores literários respeitáveis, mas não lucrativos, nos nomes mais rentáveis dos catálogos editoriais. David os apresentara: por insistência de Wylie, David deixara a Farrar, Straus & Giroux. “Foi por causa da confiança dele em mim — mais forte na época do que a minha própria — que me tornei um escritor”, disse David.⁵ A confiança no brilho do filho sempre foi um modo seguro de conquistar a simpatia de Susan, mas o fato de se tornar um escritor o levou ainda mais profundamente para o terreno da própria Susan, e eles dois sentiram a rivalidade, conforme ela escreveu a uma amiga em 1990:

David está bem, finalmente reconciliado com o fato de ser um escritor também, afinal de contas. Ele se sente um pouco triste consigo mesmo, muito orgulhoso de si, e um tanto quanto competitivo comigo. Nosso relacionamento é, inevitavelmente, difícil, e ele será sempre o amor da minha vida.⁶

No ano do incêndio, ele publicou *Going to Miami: Tourists, Exiles, and Refugees in the New America* [Indo para Miami: Turistas, exilados e refugiados na Nova América]. “Miami sofria de um complexo de inferioridade”, diz o livreiro Mitchell Kaplan, que conheceu David

naquela época. “Ela nunca era levada realmente a sério. David a compreendeu de tantas maneiras que o livro ainda está em catálogo.”⁷ Ele escreveu em seguida uma série de livros que tinham em comum seu interesse em guerras.

Quando Susan conheceu Wylie, pediu explicitamente ajuda em relação a Sontag-como-metáfora: “Você precisa me ajudar a parar de ser Susan Sontag”, disse. Ela necessitava, em outras palavras, delegar as demandas de seu papel público de modo a poder se concentrar na sua escrita. Estava “tinindo” para trabalhar num romance, “mas não consigo por causa dessa coisa ‘Susan Sontag’”.⁸

Wylie a protegeria das incessantes solicitações e a ajudaria a ganhar a segurança financeira que garantiria que ela nunca mais dormiria sob uma lona plástica. Em princípio, não havia motivo para que sua relação com um agente levasse necessariamente a um conflito com Roger. Afinal, Roger adorava Susan: mais do que qualquer outro autor, de acordo com Peggy Miller. Ele próprio sugerira que ela arranjasse um agente, uma vez que os escritórios da Farrar, Straus não estavam equipados para lidar com o volume de pedidos que ela recebia e fazia.⁹ Roger compreendia que os interesses de editores e autores não estavam sempre em perfeita harmonia: não havia nada de novo no fato de um autor querer ganhar mais e de um editor querer pagar menos.

“Por causa do modo como a relação é estruturada”, disse Wylie, “todo escritor tem aquele sentimento de gratidão que resvala para o ressentimento”. O “modelo do editor paternalista” envolvia de fato um desequilíbrio de poder.¹⁰ Mas nos comentários de Susan sobre sua relação com Straus é difícil não concluir que não foi o paternalismo, mas o que ela percebeu como falta dele, que levou ao conflito. “Encontrei um sistema de

abrigos seguros, de relações feudais, para afastar o terror — para resistir, para sobreviver”, ela escrevera anteriormente; e a relação entre eles havia sido feudal ao extremo. Durante décadas ele a sustentara, direta ou indiretamente. Publicara todos os seus livros. Dera-lhe repetidamente adiantamentos por livros que não se concretizaram. Mantivera os livros dela em catálogo nos Estados Unidos e os vendera amplamente no exterior. Pagara suas contas de gás e luz; junto com Peggy, tinha cuidado de David quando Susan estava viajando; deu a David um cargo de prestígio e o empregou por mais de uma década.

No entanto, nos relatos de Susan e de David, eles estavam sendo explorados. Depois do incêndio, David disse: “Roger simplesmente ficou indiferente. Poderia ter dado algum dinheiro a ela. Nunca lhe deu um tostão e pagava menos do que devia pelo trabalho dela”.¹¹ Mas não está claro por qual trabalho ela estaria sendo mal paga. Oito longos anos haviam transcorrido entre *Sob o signo de Saturno* e *Aids e suas metáforas*. Apesar de seu nome de prestígio, os livros dela nunca venderam além de um nível respeitável. Mas as expectativas da própria Susan eram reveladoras. “Eu tinha mais de trinta anos de trabalho”, declarou ela ao *Washington Post* alguns anos depois. “Não é muito ter um apartamento e lugar para todos os seus livros e tempo para escrever. Não são demandas exorbitantes; não são desonestas.”¹²

De fato, essas demandas, à primeira vista, soam razoáveis. Mas quem, supostamente, deveria proporcionar esse apartamento, esse espaço para seus milhares e milhares de livros, essa liberdade de não depender dos trabalhos de lecionar, editar, traduzir, dar palestras ou atuar no jornalismo, aos quais a maioria dos escritores — aqueles que não contam com rendas pessoais nem frequentam as listas de mais vendidos — é obrigada a recorrer? Em 1962, ela mencionou, entre os aspectos em que se parecia

com a mãe, o “dinheiro — minha ideia (proveniente de M.) de que ele é vulgar. O dinheiro vem de ‘algum lugar’”.¹³

“Você é um homem rico”, ela escreveu a Roger. “Não sou uma mulher rica. Não tenho dinheiro nenhum. Acho que você não entende isso muito bem.”¹⁴ A postura por trás dessa declaração ajuda a explicar por que, embora ela tenha permanecido na FSG pelo resto da vida, a cizânia não foi sanada pela oferta de Roger, sensacional na época, de 800 mil dólares por quatro livros.

Aids e suas metáforas não era um desses quatro. Foi publicado no início de 1989, pouco depois que ela assinou o contrato. A capa austera não tinha foto da autora, mas ela precisava de novas fotos para a publicidade. Sabendo que sua amiga Sharon DeLano estava trabalhando com Annie Leibovitz na *Vanity Fair*, Susan perguntou a Sharon se por acaso Annie estaria disposta a fazer os retratos de que ela precisava.¹⁵ Annie concordou, e a imagem resultante mostrava Susan diante da sua mesa de trabalho, o cabelo puxado dramaticamente para trás, olhando com esperança para o infinito.

Como acontecia com tanta frequência com Annie, a “intimidade casual” levou a outro tipo de intimidade. Ela encontrara sem perceber uma maneira infalível de seduzir Susan: expressando entusiasmo por seu pouco estimado *O benfeitor*. Para alguém que enxergava fotograficamente, sua sucessão de imagens fantásticas tinha um apelo que nem sempre funcionava junto às pessoas literárias. Annie era fascinada por Susan. “Lembro que, quando saí para jantar com ela, eu transpirava de cima a baixo, porque achava que não conseguiria nem abrir a boca”, disse. “Uma parte disso decerto se devia ao fato de me sentir muito lisonjeada pelo mero interesse dela por mim.”¹⁶

A dinâmica foi estabelecida naquele primeiro encontro. Apenas algumas semanas depois de se conhecerem, Susan contratou sua primeira assistente, uma mulher séria e eficiente do oeste do Texas chamada Karla Eoff, que trabalharia para Susan por vários anos.

Uma das primeiras ligações que eu atendi foi de Annie. Susan estava se preparando para partir para sua turnê de lançamento do livro, e Annie disse: “Você tem o itinerário dela? Pode enviá-lo para mim no estúdio e deixar que eu te coloque em contato com meu pessoal que dirige o estúdio? Como ela vai viajar? Quem está cuidando disso? Quero lhe dar um upgrade para a primeira classe”.

Karla achava Susan reservada de um modo peculiar. “Ela era amável de verdade com Annie”, disse, “não de um jeito incrivelmente carinhoso nos primeiros meses. E então eu tive um momento de revelação com ela.” Karla achava que Susan estava escondendo o relacionamento porque estava insegura quanto a confiar ou não nela. “É só minha amiga Annie”, dizia Susan. “Minha amiga Annie esteve aqui por um minuto na noite passada.” Karla ignorava os comentários, mas temia que Susan desconfiasse que ela era homofóbica. Por fim, ela criou coragem para dizer a sua nova chefe que não havia necessidade de esconder seu relacionamento. Em resposta, Susan exclamou que Annie era apenas uma amiga.

Eu disse: “Não, não é. O modo como ela chega, como te traz presentes, como te toca. Ela está te cortejando”. “Você acha mesmo?” “Ah, por favor.” Ela disse: “Não sei se você sabe, mas me relaciono com mulheres”.

Karla disse que sempre presumira que Susan fosse lésbica, mas Susan disse: “Não gosto desse rótulo. Estive com homens também”. Depois da conversa, Susan se permitiu ser mais carinhosa com Annie quando Karla estava por perto — mas só rapidamente, e em privado. Em público, ela mostrava mais afeto por Karla do já havia mostrado por Annie: Karla não era gay, de modo que um abraço ou uma apresentação efusiva (“Esta é minha assistente, eu simplesmente a amo demais”) não despertavam suspeitas. “Comigo ela não seria rotulada daquele jeito.”¹⁷

Em 1989, “ser rotulado” — o que equivalia a dizer sair do armário — significava algo bem diferente do que havia significado uma década antes. Antes da aids, Edmund White podia dizer que se Susan tivesse sido identificada publicamente como gay, teria perdido dois terços de seus leitores. Mas a aids obrigou a uma revolução no modo como os “rótulos” eram percebidos. Cada novo ano da epidemia — nos quais morreram primeiro dúzias, depois centenas, milhares, milhões — trazia novas ideias sobre como confrontá-la e como confrontar os rótulos que ela impunha àqueles que, por uma razão qualquer, não os teriam adotado voluntariamente.

Em 1989, os radicais estavam no controle. O governo Reagan, cujos porta-vozes gargalhavam diante de menções ao “câncer gay”, foi sucedido pelo governo Bush, cuja campanha fez aumentar os ataques contra homossexuais em nome dos “valores da família”. Esses ataques não eram meramente retóricos. Gays vinham morrendo de uma doença que certamente teria sido combatida de modo muito mais incisivo se não estivesse associada à homossexualidade. (Como de fato aconteceu quando ficou evidente que ela não se restringia aos gays.) Pessoas homossexuais estavam morrendo como resultado das palavras de Reagan e Bush: 30%

dos adolescentes suicidas nos Estados Unidos eram garotos gays, de acordo com o mesmo governo americano cujos líderes estavam fomentando o ódio a eles.¹⁸ Era uma situação desesperadora, e pessoas desesperadas revidam. A Aids Coalition to Unleash Power (ACT UP) foi fundada em 1987. Ela levou a fúria gay às ruas e orquestrou manifestações estrondosas contra os órgãos de repressão, da Igreja católica à Food and Drug Administration (FDA). Em *Doença como metáfora*, Susan denunciara a ideia de que “câncer = morte”. Agora, os ativistas portavam cartazes que diziam “Silêncio = Morte”.

O legado mais duradouro do final dos anos 1980 no ativismo contra a aids acabou sendo sua crítica do silêncio, o que vale dizer: do armário. Essa crítica partia do pressuposto de que a homossexualidade era uma orientação natural, exatamente como a heterossexualidade. A simplicidade dessa afirmação lhe dava vastas implicações que estavam apenas começando a emergir sob a pressão da crise. Os ativistas gays afirmavam que a sexualidade — em agudo contraste com o sexo — não era mais “privada” que o fato de ser negro, mulher ou católico. Eles reivindicavam que a vida dos homossexuais fosse discutida da mesma maneira que a dos heterossexuais. “A mídia americana não fazia matérias sobre a vida dos gays porque via a homossexualidade como a coisa mais repulsiva imaginável”, escreveu Michelangelo Signorile em 1993, “pior que casos extraconjugais, abortos, embriaguez, divórcios ou filhos ilegítimos, que eram tudo o que servia de forragem à imprensa”.¹⁹

Com sua coluna na efêmera revista *OutWeek*, Signorile se notabilizou por revelar a homossexualidade de pessoas famosas. É difícil imaginar, a essa distância, a controvérsia que tais revelações desencadeavam, até porque elas se referiam a pessoas que “todo mundo sabia” que eram gays. Não causava espanto, por exemplo, saber que o flamejante socialite e

proeminente colecionador de joias Fabergé Malcolm Forbes era gay. Mas isso não era algo que se pudesse dizer na imprensa — embora ele estivesse morto quando Signorile escreveu a seu respeito, em 1990. O *New York Times* se referiu com cautela à controvérsia, dizendo que envolvia um “empresário falecido recentemente”.²⁰ Como se estivesse sendo acusado de algum delito terrível, ele não podia ser nomeado.

A tática ficou conhecida como “tirar do armário”, depois de uma matéria da *Time* sobre a polêmica em torno de Forbes. Essa não era a expressão preferida pelos ativistas: “Penso que a ação deveria simplesmente ser chamada de ‘reportagem’”, disse Signorile.²¹ Fazer reportagens sobre a homossexualidade de figuras públicas era tão ultrajante que jornalistas como Signorile eram comparados a aiatolás macarthistas. Mas eles forçaram a mídia a debater seu próprio papel no trancamento do armário. “Boa parte da mídia naquela época era claramente preconceituosa”, escreveu Signorile. “A vida de gays e lésbicas era distorcida grosseiramente.”²² Pessoas gays tinham obtido um espaço acolhedor na mídia nos anos 1970, mas tinham sido atropeladas pela reação cultural mais ampla da era Reagan. Era uma questão racial: Reagan e Bush exploraram a resistência ao movimento pelos direitos civis. Era também econômica: Reagan e Bush fizeram retroceder a visão social-democrata da Grande Sociedade. E era sexual. Nos anos 1980, escreveu Signorile, as lésbicas eram repetidamente difamadas em público: “Isso se devia diretamente à reação contra o movimento feminista: mulheres independentes, assertivas, eram apresentadas como sapatonas ignóbeis que odiavam os homens. Retratos negativos de homens gays também aumentaram dramaticamente em meio à crise da aids”.²³

Trinta anos depois que Susan o leu, a situação não estava muito distante de *O preço do sal*, de Patricia Highsmith, em que o fato de uma lésbica

perder seu filho — mas não ser assassinada — era considerado um final otimista. Para gays e lésbicas, era imperativo resistir a tais retratos mostrando seus verdadeiros rostos, definindo a si mesmos em vez de deixar que os inimigos os definissem. Os adeptos do “sair do armário” insistiam que as pessoas que não saíam perpetuavam a ideia de que a homossexualidade era algo vergonhoso, e que o advento da aids tornava a situação tão urgente que todos, em especial as pessoas mais proeminentes, tinham que tomar posição.

Apesar da controvérsia inflamada, essa análise triunfou tão completamente que a desonestidade quanto à sexualidade passou a ser vista, na melhor das hipóteses, como patética, e na pior, como patológica. Não tinha sido esse o caso, mesmo entre os próprios gays. Mas eles logo passariam a ver casos de enrustidos com o desprezo que os afro-americanos reservavam para negros de pele clara que tentavam “passar por brancos”, ou que os judeus reservavam para correligionários que mudavam seus nomes e entravam em clubes onde outros judeus eram barrados. Isso era uma revolução, e Signorile se admirava de quanta coisa tinha mudado, e com que rapidez:

Mesmo cinco anos atrás, muitos no mainstream consideravam um “constrangimento” sair do armário, “alardeando” a própria sexualidade. Pessoas que estavam fazendo isso eram chamadas de “indiscretas” e mesmo consideradas “cafonas”. Mas o fato de sair chamava a atenção para o armário e para quão horrível e deplorável era esse lugar. Sair exige que todo mundo saia, e define os enrustidos — especialmente os que estão no poder — como covardes que retardam o progresso. Com esse ato, o jogo vira por completo: agora é um constrangimento estar *dentro* do armário.²⁴

“Mesmo cinco anos atrás”: essas palavras foram escritas em 1993. Aqueles anos abarcavam a publicação de *Aids e suas metáforas* e o início do relacionamento de Susan com Annie; e os problemas, tanto no livro como no relacionamento, trazem a marca inequívoca do armário. Gays sempre haviam associado malvadeza e índole vingativa ao armário, à condição enrustida, mesmo quando o armário era a única opção. A autorrepulsa se traduzia em desprezo e crueldade; mentir sobre si mesmo se desdobrava em mentir tout court. Tornava as pessoas maldosas.

Como a desonra associada a doenças como o câncer ou a dependência química, a que cercava a homossexualidade estava se desgastando com notável rapidez. Mas a recusa de Susan a dizer “meu corpo” tornava perversamente *Aids e suas metáforas* mais interessante do que se ocorresse o contrário. Isso não significa que o livro não teria qualidades sem as ilustrações que a vida dela proporcionava dos problemas que ela denunciava. Como acontecia com tanta frequência em sua obra, seu tema básico é a distância entre coisa e metáfora, e o livro examina particularmente metáforas do corpo — “o corpo como templo”, “o corpo como fábrica”, “o corpo como fortaleza” — com o intuito de desmantelá-las.²⁵ Ela rastreia essas ideias em sua própria obra, remontando até “Contra a interpretação”. E anuncia que seu propósito em *Doença como metáfora* não era

conferir sentido, que é o propósito tradicional do empenho literário, mas retirar uma parte do sentido: aplicar aquela estratégia quixotesca, altamente polêmica, “contra a interpretação”, dessa vez ao mundo real. Ao corpo. Meu propósito era, acima de tudo, prático. Pois minha dolorosa observação, repetida inúmeras vezes, era de que os ornamentos

metafóricos que deformam a experiência de sofrer de câncer têm consequências muito reais.²⁶

A conexão que ela estabelece entre a interpretação (linguagem, metáfora) e o mundo real (corpo, medicina, política) acrescenta uma rica camada nova a suas obras anteriores. Sua insistência em ver o desastre em termos científicos, e não morais, é salutar. E sua leitura da aids como o fim de alguma coisa — de hábitos sexuais exuberantes — também é interessante: por mais que fosse inevitável e necessária, a insistência no “sexo seguro” era deprimente, frustrante, uma parte do fim das tentativas de encontrar modos novos e mais livres de viver que caracterizaram os anos 1960.

Essas tentativas foram marginalizadas nos anos 1980, como

parte de um alegre retorno mais amplo ao que é percebido como “convenções”, como o retorno à figura e à paisagem, à tonalidade e à melodia, ao enredo e aos personagens, e outros repúdios muito alardeados ao modernismo difícil nas artes [...]. O novo realismo sexual vem junto com a redescoberta das alegrias da música tonal, de Bouguereau, de uma carreira em bancos de investimento, de casamentos na igreja.²⁷

Apesar de seu tema sombrio, o livro é divertido de ler. Ele mostra o humor que Sontag era muitas vezes acusada de carecer, particularmente quando opera conexões surpreendentes com citações apropriadas. Ela relaciona o novo temor do vírus HIV ao de vírus de computador — assim como a aids, o computador pessoal estava entre as revoluções dos anos 1980 —, comparando a insistência no uso de preservativos com a frase de uma propaganda: “Nunca coloque um disquete em seu computador sem

verificar a sua origem”.²⁸ A leveza do toque torna o livro bem mais acessível que muitos dos outros dela.

No entanto, algo em Sontag ainda sentia ser necessário escolher entre substância e estilo, corpo e mente, coisa e imagem, realidade e sonho. Em *O benfeitor*, seu personagem abraçava o sonho a ponto de excluir por completo a realidade. Ao longo dos anos, ela se deslocara, às vezes de modo hesitante, às vezes com insistência furiosa, na outra direção. A realidade, na sua mente, poderia ser percebida melhor se a metáfora fosse banida. Com o fervor iconoclasta de um crente decepcionado, ela golpeara continuamente a metáfora e agora atacava as metáforas de guerra associadas à aids: “Não estamos sendo invadidos”, concluiu ela. “O corpo não é um campo de batalha. Os doentes não são nem baixas inevitáveis nem o inimigo.”²⁹

Mas não era preciso abusar da metáfora para pensar que o corpo era, de fato, um campo de batalha (entre células saudáveis e infectadas); ou que o vírus estava mesmo invadindo corpos de pessoas; e que, se não eram o inimigo, os doentes, pelo menos àquela altura, eram baixas inevitáveis. Em 1989, a aids ainda era uma sentença de morte.

Os primeiros romances de Sontag tiveram detratores em profusão. Mas esses livros, se foram fracassos, foram fracassos corajosos, nobres — inesquecíveis. E seus escritos sobre assuntos correlatos, de *Contra a interpretação* a *Sobre fotografia* e *Doença como metáfora*, estavam animados por uma paixão tanto mais palpável pelo fato de ser não declarada.

Eles mudavam o modo como o leitor via o mundo.

A gente não os esquecia nunca mais.

Os problemas de *Aids e suas metáforas* ficam claros quando ele é lido ao lado de outras obras da época: *Angels in America* [Anjos na América], de

Tony Kushner; *The Farewell Symphony* [A sinfonia do adeus], de Edmund White; *The Beauty of Men* [A beleza dos homens], de Andrew Holleran; *Borrowed Time* [Tempo emprestado], de Paul Monette; *The Line of Beauty* [A linha da beleza], de Alan Hollinghurst; *And the Band Played On* [E a banda seguiu tocando], de Randy Shilts. O que unifica os diversos livros — peças de teatro, romances, memórias, reportagens — é puramente a dor. Ao lado deles, e mesmo de “Assim vivemos agora”, a contribuição de Sontag parece rala, delicada, distanciada: esquecível porque carece da percepção do que significava a aids para *meus* amigos, *meus* amantes, *meu* corpo. Sua crítica metalinguística é importante, mas aqueles outros livros a trazem também; e os críticos que tinham feito isso antes dela não eram mencionados. Isso é digno de nota porque a crítica gay — a crítica dos que exigiram que todos saíssem do armário — era essencialmente a mesma que a dela.

Banir a metáfora: “o corpo”.

Abraçar a realidade: “meu corpo”.

De modo que a importância do livro de Sontag está na maneira como inadvertidamente ilustra a própria coisa que ele denuncia. Suas páginas revelam a rapidez com que a metáfora pode resvalar para o ofuscamento, a abstração, a mentira. “Experimento de maneira abstrata”, ela escrevera anos antes; e sobre qualquer tema determinado, a abstração e a distância são sempre boas medidas da paixão dela. Aqui, escreveu o crítico Craig Seligman, sua prosa pesada tem um “efeito de amortecimento sonoro, como um carpete”. Ele pinçou, num único parágrafo, os seguintes exemplos da voz passiva:

considerado por... é julgado... é compreendido como... atualmente é dito que... tido como... é chamado de... é julgado como... como visto

em... fomentado por... pode ser visto como... que não pode por nenhum esforço da capacidade de crítica ser considerado... pode ser tão impiedosamente banido por...³⁰

A voz passiva permite ao escritor, literalmente, evitar o “eu”. Numa resenha perplexa no *Times*, Christopher Lehmann-Haupt escreveu que “ela nunca define bem o que é que a preocupa em última instância”. Isso ecoa a crítica de Silvers ao ensaio dela sobre Sartre: “O leitor não tem ideia do estatuto da conexão que está sendo feita”.³¹ A voz passiva — a voz da burocracia, do carpete — não era apropriada numa época em que tantos estavam gritando.

Nem todo mundo — nem todo escritor — precisava gritar. Mas Sontag sempre estivera disposta a colocar seu corpo na linha de fogo, e escarnecia daqueles que não o faziam: aqueles que se negavam a fazer a viagem a Hanói ou a Havana; aqueles que se recusavam a arriscar a vida por Salman Rushdie ou, em pouco tempo, por Sarajevo. O novo ativismo contra a aids era o *seu* tipo de ativismo. Ela não tinha necessidade de invadir o Pentágono ou emboscar o cardeal-arcebispo de Nova York. Mas havia muita coisa que ela podia ter feito, e ativistas gays lhe imploraram que fizesse a mais básica, a mais corajosa, a mais nobre de todas. Pediram-lhe que dissesse “eu”, que dissesse “meu corpo”: que saísse do armário. Signorile ligava para o estúdio de Leibovitz dia após dia, pedindo que ela e Susan comentassem seu relacionamento. Nenhuma delas respondeu a seus telefonemas.

“Meu propósito era, acima de tudo, prático”, escreveu ela em *Aids e suas metáforas*, sobre suas razões para escrever *Doença como metáfora*. Ativistas contra a aids julgavam que ela poderia ter exercido um grande impacto prático sobre a abatida e agonizante comunidade gay dizendo que era um

deles. O que teria significado — na prática — o fato de uma das escritoras mais famosas do país, uma escritora cuja autoridade cultural era sem paralelo, dizer que tinha um relacionamento com outra mulher famosa? Signorile descreve o efeito que ela poderia ter causado:

Imagine se ela estivesse na FDA... A outra coisa que é menos óbvia, caso Susan Sontag saísse do armário, é o efeito que isso teria sobre editores, escritores e editorialistas de jornal. Havia tantos problemas exatamente com o *New York Times*. Primeiro, iria fazê-los simplesmente cobrir a epidemia. Segundo, levar seus editores da área médica a empreender o tipo de investigação independente que precisava ser feita junto à FDA e à NIH [Institutos Nacionais de Saúde, na sigla em inglês]. Fazer os editores centrarem o foco nos anos Reagan-Bush... Tudo isso acaba tendo a ver com pessoas ganhando coragem para falar abertamente. Quando uma pessoa fala abertamente, dá a outras um pouco mais de coragem para falar também. Tem simplesmente esse efeito.³²

E assim, por um movimento que tinha ido muito além da crítica bem-educada, o livro foi mais digno de nota por sua irrelevância. Isso em si era uma novidade na obra de Susan. Mas, como escreveu um estudioso, “não há evidência alguma que sugere que *Aids e suas metáforas* tenha sido usado pelos movimentos contra a aids ou por ativistas gays, a despeito de ser o mais próximo de um livro de direitos homossexuais que Sontag produziria”.³³ A reação geral foi de indiferença.

32. Fazendo reféns

Susan passou o outono de 1989 em Berlim, onde começou a escrever *O amante do vulcão*, romance com que vinha sonhando havia muito tempo, o primeiro que ela completaria desde *Morte em questão*. Mas o trabalho foi tragado pelos eventos mundiais. Em 9 de novembro, ela e Karla estavam no cinema de seu amigo, Alf Bold. Susan, Karla e Alf saíram para a rua e seus olhos começaram a arder por causa do gás lacrimogêneo. Enquanto assistiam ao filme, as autoridades da Alemanha Oriental tinham anunciado que o Muro de Berlim seria aberto. Depois de 28 anos reforçando a fronteira com minas terrestres e metralhadoras, a polícia da Alemanha Oriental ainda estava confusa. “Algumas pessoas pareciam um pouco contentes demais, então eles lançaram gás lacrimogêneo por cima do muro”, diz Karla. “Susan achou aquilo muito divertido.”¹ Para aqueles que sonhavam com um mundo sem muros, aquela noite pareceu um triunfo.

Susan logo desfrutaria um triunfo particular num departamento em que até então nunca havia tido sucesso: dinheiro. Sua sorte inesperada teve três origens. A primeira era o contrato de 800 mil dólares com a FSG. A segunda era uma bolsa da Fundação MacArthur, de 250 mil dólares, e um seguro-saúde, a serem pagos durante cinco anos, a partir de 1990. Essas bolsas não tinham nenhuma restrição ou contrapartida, já que seus

beneficiários não precisavam fazer nada pelo dinheiro. O mesmo não pode ser dito da terceira e mais opulenta fonte de todas: Annie Leibovitz.

O dinheiro permitiu a Susan, pela primeira vez na vida, comprar um apartamento. Essa tinha sido uma prioridade desde o incêndio, e mesmo antes da bolsa da MacArthur ela já tinha decidido comprar alguma coisa. Mantivera por muito tempo a esperança de ser selecionada para a bolsa e falava com frequência a respeito — especialmente porque em várias ocasiões ouvira dizer que tinha sido cogitada, mas preterida na escolha final. Mais tarde ela soube o motivo: tinha sido vetada por um membro do conselho, Saul Bellow, que detestava Sontag pessoalmente e tinha um longo histórico de oposição a subvencionar mulheres e “militantes negros”.²

Depois de visitar vários apartamentos com Peter Perrone, Susan ficou enfastiada. “É como sair para comprar coalhada”, ela disse a Karla. Peter continuou a procura sem ela e a ajudou a reduzir a escolha a dois imóveis. Um deles era um loft gigantesco no SoHo, o bairro onde ela já morava, de quase quinhentos metros quadrados, que lhe proporcionariam um bom espaço para sua biblioteca. O outro era uma cobertura no London Terrace, um prédio que ocupava um quarteirão inteiro em Chelsea, com uma vista ampla para o Hudson e o Empire State Building, além de lareiras de mármore em cômodos de pé-direito alto. A escolha entre esses dois apartamentos era menos entre casas do que entre sensibilidades, entre vidas, conforme Susan compreendeu imediatamente.

“Não sei qual deles escolher”, ela disse a Perrone, “porque o loft no SoHo é literalmente escolher a vida de um monge ou de um erudito, e o apartamento no London Terrace é completamente diferente.” O loft não era especialmente elegante. “Ele simplesmente tinha muito espaço”, diz

Perrone. “Teria a ver com os livros dela, com seu trabalho, sua vida interior, sua dedicação. O London Terrace era de fato muito glamoroso e evocava uma persona diferente.”³

Ela passaria o resto da vida no London Terrace. Alguns meses mais tarde, outra cobertura no mesmo complexo ficou disponível, e Annie a ocupou. O London Terrace não era só glamour. Chelsea ainda estava se gentrificando, e os prédios estavam localizados perto de alguns conjuntos residenciais populares bem precários. Os edifícios eram velhos, com mato crescendo nos terraços e rachaduras nas lajotas do piso.⁴ Mas a chegada de Sontag e Leibovitz apontava a direção para onde o bairro estava caminhando. “Estou lendo *Contra a interpretação* — e me pego sorrindo por dentro — por poder te carregar comigo — posso te ler e te sentir — você é tão especial”, escreveu Annie num avião em junho de 1989. “Como é que eu posso te amar mais. Como é que eu posso te amar melhor...”⁵

“Nunca fui criança!”, exclamara Susan em seus diários, décadas antes. Agora, com Annie, ela parecia estar retrocedendo a uma infância que nunca tivera. Em tantas de suas relações “feudais”, ela havia procurado mais um pai ou uma mãe do que um ou uma amante. “Por dentro ela era apenas aquela criança encantadora, linda”, disse Annie. “Ela tinha tanto prazer com a vida e tudo o mais.”⁶ A palavra “criança” aparece em muitas descrições de Susan na época. Quando Karla Eoff se ausentou por um fim de semana em que Susan ficou em casa trabalhando, espantou-se com a incapacidade de Susan de cuidar de si mesma quanto ao básico ao voltar na segunda-feira. “Ela estava com as mesmas roupas, não tinha tomado banho nem escovado os dentes, nem nada, como uma criança.”⁷

Annie parecia ser a mãe perfeita. No final dos anos 1980, abastecida com os milhões da *Vanity Fair* e de uma série de ostentosas campanhas

publicitárias, ela podia oferecer uma vida que era impensável poucos anos antes, quando Susan tivera que se encolher sob uma lona plástica na King Street. Annie não era só rica: era generosa de uma maneira esmagadora. E queria cuidar de Susan. “Eu queria tornar tudo possível para ela, quaisquer que fossem suas necessidades. Eu me sentia como uma pessoa que está cuidando de um monumento importante.”⁸

Annie queria comprar para Susan o tempo necessário para ela trabalhar. “Eu amava Susan”, diz ela. “Achava-a uma grande artista, e fazer essas coisas por ela me deixava feliz de verdade.”⁹ Annie oferecia a Susan confortos que ela possivelmente nunca teria condições de bancar. À medida que as flores dadas no começo se transformaram no custeio de todos os aspectos da vida de Susan, a generosidade de Annie se tornou tema de comentários perplexos. Havia os táxis de luxo, as passagens de primeira classe, o chefe de cozinha particular que Annie mandava ao apartamento de Susan, a faxineira que se encarregava de limpá-lo — e o apartamento em si, pelo qual ela logo estava pagando: primeiro “apenas” a manutenção, 3500 dólares por mês, e depois a hipoteca também, bem como o estúdio que ela alugou para Susan no majestoso Police Building, na Centre Street, um apartamento com sua própria entrada privativa e elevador, onde Susan podia trabalhar em seu romance — “Ela de fato começou a trabalhar em sua ficção quando contou com alguma ajuda e apoio”, diz Annie, “e isso era empolgante”¹⁰ —, e por fim o escritório no prédio na Vandam Street onde Annie tinha seu estúdio. Esses retiros iriam se estender, ao longo dos anos, a lugares que Annie possuía, mas que estavam disponíveis para Susan: uma casa no Hudson Valley e um sonho de Susan, um esplêndido apartamento à beira do Sena. Havia férias magníficas, um guarda-roupa inteiramente novo, presentes sem fim.¹¹

E Annie não estava apenas sustentando Susan. De maneira direta ou, com mais frequência, indireta, estava sustentando todo mundo ao redor de Susan. Ela pagava todos os assistentes de Susan. E por intermédio desta, muito do dinheiro de Annie acabava chegando a David, “a ponto de comprar todo ano pulseiras Navajo para Susan dar a ele de presente de Natal”.¹² Annie passou a sustentar Nicole, empobrecida depois da morte de seu pai esbanjador em 1984: “Eu simplesmente telefonava para Annie e dizia: ‘Nicole está precisando de dinheiro’, e ela o enviava”, diz Karla.¹³ Uma das tarefas do assistente seguinte de Susan, Greg Chandler, era depositar cheques de Annie. Depois que a bolsa MacArthur acabou, os cheques chegavam a 15 mil dólares por semana. O contador delas estima que, ao longo do seu relacionamento, Annie deu a Susan pelo menos 8 milhões de dólares.¹⁴

Se é fácil compreender o apelo de tamanha generosidade, o relacionamento amoroso entre as duas — o mais longo da vida de Susan — se expressaria numa linguagem que, olhando de fora, muitos considerariam difícil de decifrar. Desde muito cedo, Susan dava a impressão de querer escapar da relação, e seu desconforto saltava aos olhos do público. Ela começou a disparar uma saraivada de invectivas contra Annie, diz Richmond Burton, “como uma pequena metralhadora”.¹⁵

“Era aquela voz intimidadora, paternalista, levemente indignada, superior”, diz Stephen Koch. Richard Howard recorda uma constante litania de ataques a Annie — “Você é tão burra, tão burra” —, que o levou a quase terminar uma amizade de décadas. Na primeira vez que Karla ouviu Susan usar a palavra “estúpida” — a acusação central de Susan —, “lágrimas começaram a cair quase imediatamente. Era como uma criança

e sua mãe abusiva”.¹⁶ Joan Acocella, que escreveu um perfil de Susan para a *New Yorker* em 2000, nunca tinha visto coisa parecida.

As pessoas não suportavam estar presentes num jantar quando Susan estava com Annie, porque ela era tão sádica, tão ofensiva, tão cruel. Evidentemente, a pessoa que ficava com uma imagem ruim não era Annie. Susan dizia alguma coisa sobre Artaud e então virava para Annie e dizia: “Bem, você não vai entender de quem se trata”. Era simplesmente inacreditável. Era uma performance absolutamente inacreditável e se repetia toda vez que a gente as via juntas.¹⁷

“Elas eram o pior casal que eu já vi, em termos de indelicadeza, incapacidade de ser gentil, ressentimentos guardados”, diz David, que estava longe de ser amigo de Annie. “Eu disse [a Susan] mais de uma vez: ‘Seja mais amável com ela ou a deixe de vez’.”¹⁸ Ele disse a Michael Silverblatt, amigo próximo de Susan nos anos 1990: “Essa mulher que você tanto admira, estima e adora — você tolera a conduta dela com Annie. Ela se torna malvada, barulhenta, violenta, vulgar”.¹⁹

No dia em que Silverblatt conheceu Annie, Susan lhe disse que “se sentia obrigada a explicar que Annie seria a pessoa mais estúpida que eu já conhecera na vida”. Com a mesma frequência, chamava-a de imprestável na frente dela. Annie estava sentada a seu lado quando Susan disse a Marilù Eustachio: “Esta aqui” — apontando para Annie com um gesto de desprezo — “não entende coisa nenhuma”.²⁰ Em outra ocasião, com Annie por perto, ela disse, animada, a outro fotógrafo: “Você é o único fotógrafo interessante dos Estados Unidos”.²¹

“Poderia ser no aniversário de Susan no L’Ami Louis”, diz Burton, referindo-se a um restaurante de Paris famoso pelos preços exorbitantes. “Os insultos de Susan estragavam qualquer clima festivo. Era difícil não

ter a experiência arruinada.”²² No primeiro Natal no London Terrace, Annie providenciou um jantar suntuoso no novo apartamento. Roger e Dorothea Straus compareceram, e Peter Perrone, e David e sua namorada, e Karla Eoff e talvez mais meia dúzia de outras pessoas. Quando os garçons trouxeram as entradas, Susan viu que elas continham camarão, levantou-se de repente, jogou seu guardanapo e gritou para Annie: “Como você pode ser tão estúpida? David é alérgico a frutos do mar! Como você pode ser tão burra?”.

Annie saiu correndo. Karla a encontrou aos prantos na cama de Susan. “O que eu preciso fazer?”, perguntou ela. “Como eu seria capaz de ler a mente dos outros? Eu não sabia que David era alérgico a frutos do mar.” Depois de alguns minutos, ela se recompôs: “Vou ligar para outro restaurante e eu mesma vou sair e comprar para David uma bosta de entrada que não o mate”. Pediu para trazerem seu carro e voltou com um recipiente de comida para viagem, colocando-o na frente de David. “Peço mil perdões por quase ter feito você passar mal”, disse ela. “Não era minha intenção.”²³

Quando estava no comando, a própria Annie podia ser tirânica. Conforme sua notoriedade aumentava, sua equipe também crescia e com ela sua má fama. “Tinha uma reputação ruim entre assistentes, atirava revistas neles, gritava, constrangia-os em público, durante as sessões de fotos”, diz um assistente, Christian Witkin. “A intimidação, os sinais que ela emitia: ela ia na jugular, atacava os pontos fracos.”²⁴ Ainda assim, seus empregados eram bem pagos, tinham funções bem definidas e estavam livres para ir embora quando quisessem.

Segundo todos os relatos, Annie era amável com amigos e familiares — e era amável com Susan. Susan era o oposto. Ela era ótima com

“intimidade casual”, sussurrando uma confissão a um escritor jovem deslumbrado, visitando um museu com um amigo que via uma vez por ano. Mas quando novos amigos cruzavam a fronteira, passando de conhecidos a íntimos, muitas vezes se viam sujeitos a sua tirania. A própria Annie amava Susan o bastante para suportar os golpes. “Eu teria feito qualquer coisa”, diz ela.²⁵

Annie se comportava em relação a Susan exatamente como Susan se comportava em relação a qualquer mulher — Harriet, Irene, Carlotta — que não retribuía o seu amor à altura. A distinção entre amabilidade e subserviência, entre generosidade e contemporização, entre seguir em frente e masoquismo, era uma distinção que a própria Susan tinha dificuldade de respeitar. Um amigo, Vincent Virga, cujo companheiro era um alcoólatra em reabilitação, vê a reação de Annie como clássica:

Annie tinha aquele comportamento quase pueril — não infantil, pueril — que têm os viciados. E Annie era refém de Susan. Me lembrava uma frase dos Al-Anon: ‘Nós não temos amantes. Nós fazemos reféns’”.²⁶

Pouco depois de começar a trabalhar para Susan, Greg Chandler estava num carro, voltando de um vernissage de pinturas de Richmond Burton. Quando, no meio de uma conversa inócua sobre a noitada, Annie cometeu um pequeno erro gramatical, Susan explodiu: “Sabe, se você tivesse feito faculdade, saberia que isso que falou te faz soar como uma completa idiota!”.

Alguns dias depois, fui ao estúdio de Annie e vi como ela era no trabalho: exatamente como Susan, muito mandona, muito controladora, muito exigente, muito irritadiça. Todas aquelas pessoas à sua disposição — e no entanto, com Susan, uma criança.²⁷

“Você é boa, mas podia ser melhor”, Susan disse a Annie quando se conheceram. O apelo caiu em ouvidos atentos: “Eu queria fazer coisas melhores, tirar fotos que tivessem importância”.²⁸ Assim como o sucesso de Susan, o seu também vinha da insegurança transfigurada em perfeccionismo. Ambas eram tirânicas com os outros e mais ainda consigo mesmas. Muito do seu sucesso se devia ao encontro dos professores — dos mestres — certos para ajudá-las a progredir. Quando Annie foi para a *Vanity Fair*, tendo transcendido o sexo, as drogas e o rock’n’roll da *Rolling Stone*, jurou que iria “abalar aquela reputação de garota que faz as pessoas se despirem”.²⁹ E quando conheceu Susan, teve a esperança de dar o passo seguinte — com a ajuda da grande crítica de fotografia —, deslocando-se da banca de revistas para a parede do museu.

Ela queria a ajuda de Susan para aprender a tirar “fotos que importam”. Susan ofereceu essa ajuda, assim como fazia com tantos outros que entravam na sua vida naqueles anos. Para muitos, ela era um guru: a professora que insistia para você ler mais, a irmã mais velha que o arrastava para ver filmes estrangeiros, a sofisticada gourmet que lhe apresentava pratos exóticos. Seu entusiasmo pela cultura e seu anseio por compartilhá-la eram genuínos, mas ela nem sempre era capaz de distinguir a relação entre professor e aluno da relação entre senhor e escravo.

Quando se conheceram, Annie expressou sua ânsia por assumir a posição inferior. Disse a Susan que ela era a mulher mais inteligente que conhecia e que se sentia intimidada por sua capacidade intelectual.³⁰ De início, assim como tinha instigado Mildred a ler Henry James, Susan insistia para que Annie lesse. “Queria que Annie lesse todos aqueles livros”, diz Virga. “Estava tentando instruí-la.” Não demorou para que ela ficasse frustrada com o ritmo da evolução de Annie e passasse a assumir uma postura superior em relação àquela mulher tão formidável em outros

aspectos: sua ignorância de Balzac era mencionada com frequência, em voz alta e em público. Se Susan admirava a inteligência indisciplinada de Irene Fornés e Paul Thek, não conseguia sentir a mesma admiração pela de Annie.

Estava ainda tentando dar forma ao par ideal por quem ela ansiara desde a infância, e se comportava com Annie como havia feito com sua irmã: “Ela achava que eu não estava à altura do meu potencial”, lembra Judith, “e fazia questão de me mostrar isso o tempo todo”. Fazia questão de mostrar a Annie também. Embora os amigos das duas às vezes ficassem mortificados com o comportamento de Susan, a única pessoa que importava — a própria Annie — não ficava. “Eu precisava ser mais séria, ponto”, diz ela.³¹

Susan julgava estar sendo útil, inclusive na área dos sentimentos e das emoções. Michael Silverblatt perguntou uma vez a Susan por que ela permanecia com uma pessoa a quem maldizia o tempo todo. “Você precisa entender”, Susan lhe respondeu. “Annie foi para a cama com Mick Jagger. Foi para a cama com praticamente todos os homens que fotografou quando trabalhava para a *Rolling Stone*.” Ela perguntou a Silverblatt se ele já tinha ouvido a expressão “amigos coloridos”, que ela aprendera com Annie. Ele ficou surpreso por ela nunca ter ouvido antes uma expressão tão comum.

“Eu tive que ensinar a Annie o que são emoções. Não somos amigos coloridos, e isso, até onde sei, é algo que Annie parou de praticar, mas eu não conseguiria ficar com alguém que tem amigos coloridos.” Susan via como tarefa sua ensinar a Annie o que ela, Susan, julgava serem emoções, as emoções humanas.³²

Jamaica Kincaid tinha dito que Susan desejava ser uma boa mãe do mesmo modo que alguém poderia desejar ser uma boa atriz; a própria

Susan confessava que não tinha talento para o amor; Steve Wasserman detectou “uma pequena guerra entre as muitas que se desenrolavam de forma simultânea dentro dela”, uma guerra entre dois conceitos de amor. Havia um no qual ela acreditava intelectualmente, e outro em que acreditava emocionalmente:

De um lado havia um desejo de ser uma pessoa amável e generosa, e de outro uma pessoa que tinha uma visão do amor muito autossufocante, limitadora, o oposto da concepção de John Lennon. O amor é a arte da expansão. Não é que a pessoa tenha uma quantidade finita de amor e, a cada vez que doa um pouco, fique com menos para você mesmo. Não é assim que funciona. Acho que ela pensava que funcionava assim. Que, se eu lhe dou amor, fico com menos para mim.³³

Em *A mente do moralista*, Susan descreveu a sexualidade que a terapia freudiana se esforçava para dominar. “O poder é o pai do amor” num contexto que inclui “o fato parental da dominação”. Para as crianças, a autoridade dos pais é essencial. Mas se não for sublimada na idade adulta, essa forma de amor pode resvalar no sadomasoquismo. A pessoa madura deve portanto evoluir para além da “concepção sádica do coito” para alcançar “um amor ideal expurgado de influências parentais, uma troca entre iguais”. Quando jovem, ela enunciou claramente esse objetivo. Mas, ao entrar na última fase da sua vida, ele continuava a lhe escapar.

Susan era tão perspicaz em tantos aspectos que sua incapacidade de compreender seu efeito sobre os outros desconcertava as pessoas à sua volta. Pelo menos desde a faculdade, amigos discutiram perplexos a hipótese de ela ser ou não intencionalmente malévola, e muitos

concluíram que era apenas incapaz de perceber seu efeito sobre os outros. “Não é que ela quisesse machucar as pessoas”, diz sua velha amiga Martie Edelheit, que meditou sobre o fenômeno desde a época de Chicago. “Ela era apenas aérea, distraída.”³⁴

Trinta anos antes, Alfred Chester disse que ela era “extraordinariamente desprovida de tato”. Ela replicava que era “embotada, insensível” — embora também recordasse a discordância de Irene: “Ela acha que eu sei o que estou fazendo, mas que sou cruel”. Porém seus escritos sobre “X” mostravam uma autoconsciência — um desejo de compreender as próprias falhas e expurgá-las — que se dissipou. A fama a protegia de uma parte das consequências de seu comportamento. Nunca lhe faltaram os bajuladores. E sempre havia gente em volta — assistentes, editores, agentes, amigos — para consertar o estrago causado por ela. Cada vez mais, quando ela falava de incertezas ou vulnerabilidades, elas estavam sempre no passado, atribuídas à juventude ou à inexperiência; e, se Annie era uma refém, Susan também era — de uma força irracional que a condenava a repetir, uma e outra vez, o mesmo script; a lutar, uma e outra vez, as mesmas “pequenas guerras”. Apesar da distância que estabeleceu entre ela mesma e Freud, suas ações afirmam o argumento central dele: a assimetria entre o consciente e o inconsciente.

Em seus últimos anos, ela perdeu amigos constantemente. Mas algumas das pessoas que sentiam não ter outra escolha senão se afastar a amavam pelo mesmo motivo que se sentiam magoadas por ela. Como uma criança está isenta das regras dos adultos, assim também acontecia com Susan.

Seu alheamento em relação a tantas coisas, de escovar os dentes a pagar as contas, era comovente. A exemplo de Mildred, ela não sabia ao certo onde ficava o interruptor de luz, e o desequilíbrio entre seu talento para as

ideias e sua incapacidade para a vida cotidiana era excruciante, para ela e para os outros. Havia gente que via seu problema melhor do que ela própria e desejava protegê-la. “Observá-la, estar perto de sua inteligência e de seu conhecimento, ouvir suas opiniões, isso tudo era um banquete delicioso”, diz Kasia Gorska, uma jovem estudante polonesa que trabalhou primeiro para Susan e depois para Annie. “De certo modo, ela era como uma criança.”³⁵

Infelizmente, ela odiava a criança que os outros adoravam. Décadas antes, Harriet Sohmers via a pose máscula de Susan como uma carapaça para proteger uma natureza vulnerável: “Tudo o que veio depois foi o assassinato dessa criança que ela era”. Foi um assassinato necessário. O eu metafórico — “Susan Sontag” — ajudou a criança — “Chame-a de Sue” — a sobreviver, mas a determinação de ser outra que não ela mesma cobrou um preço alto. Aqueles que tentavam amar ou proteger a criança eram muitas vezes mutilados pela metáfora. “Por trás de toda aquela personalidade monstruosa havia uma pessoa realmente aterrorizada e doce”, diz Karla Eoff. “Quando a gente podia estar com essa pessoa, era realmente maravilhoso.”³⁶

33. A mulher colecionável

“Todo escritor — após certo ponto, quando seus esforços resultaram numa obra — experimenta a si mesmo tanto como o Dr. Frankenstein quanto como o monstro”, escreveu Sontag num breve ensaio, “Isolamento”, publicado em 1995. Ali, ela examinou a divisão entre o escritor público e o eu privado. Havia “Sontag”, escreveu ela, e havia “Eu”:

Em meu jogo “Sontag e eu”, os desmentidos eram para valer. Oprimida por essa pequena e crescente prateleira de obras assinadas por Susan Sontag, embora também relutantemente orgulhosa dela, aflita para me distinguir da escritora (eu procurava; ela só havia encontrado), eu me esquivava de tudo escrito sobre ela, tantos dos elogios como das espinafradas.¹

Recorrera a Andrew Wylie em busca de um alívio do peso da “coisa Susan Sontag”, e em 1983 havia escrito que “ter dois eus é a definição de um destino patético”.² Agora, sustentava, havia evitado tal destino escrevendo um livro do qual ambas, “Sontag e eu”, poderiam se orgulhar, o livro que escreveu durante os primeiros anos de seu relacionamento com Annie Leibovitz.

Ela havia

por fim sentido que a escritora sou eu: não meu duplo, ou familiar, ou amigo fantasma, ou criação. (É por ter chegado a esse ponto — levou quase trinta anos — que eu estava finalmente em condições de escrever um livro de que gostei de verdade: *O amante do vulcão*.)

Com *O amante do vulcão*, Sontag escreveu o tipo de livro com o qual Sue sonhara. Em “Isolamento”, ela sugere que o romance é o produto de uma resolução harmoniosa da tensão entre os dualismos gnósticos, entre mente e corpo, “Sontag” e Sontag: entre monstro e Frankenstein.

Mas como mostrariam o livro e a reação de Sontag a ele, ela não alcançou a unidade combinando os dois lados de sua personalidade. Fez isso escolhendo um em detrimento do outro. Mais do que venerar Thomas Mann, Walter Benjamin ou Joseph Brodsky, ela se transformou neles, deixando para trás os experimentos modernistas de seus romances anteriores. Era precisamente aquilo que ela criticava em Sartre: tentar se transformar num “Grande Escritor no estilo do século XIX”.

Era esse o papel que ela nasceu para desempenhar. E o desempenhou sem ambivalência, habitando o mundo de sonho da celebridade e do dinheiro, da alta cultura e da “ópera”. Se a grandiosidade e a pose eram malvistas em pessoas normais, não o eram numa grande diva, de quem eram até esperadas, realçando sua lenda colorida. Os dois últimos romances de Susan Sontag eram sobre atrizes.

No centro de *O amante do vulcão* há um triângulo famoso: Sir William Hamilton, embaixador britânico em Nápoles; Lord Nelson, herói da época;

e a mulher mais fascinante da Europa, Emma Hamilton — esposa do primeiro, amante do segundo.

A história em que o livro se baseava já tinha sido transformada em filme, *Lady Hamilton, a divina dama*, estrelado por Vivien Leigh. Estreou em 1941, antes de Sue se mudar para Tucson. Quer o tenha visto na época ou depois, o fato é que a desbocada cortesã a intrigou. “O que havia nessa mulher oculta para que aqueles dois grandes homens a amassem?”, perguntava-se ela em 1960.³ Nos anos 1980, em Londres, ela encontrou uma série de gravuras. “Vesúvio em erupção, Vesúvio adormecido, vistas aproximadas e cortes transversais de rochas vulcânicas — ela comprou cinco gravuras, mais cinco no dia seguinte, e depois mais sete”, escreveu uma jornalista.⁴

A cidade do Vesúvio era a cidade de Carlotta. E a exemplo dela, sua protagonista era uma tábula rasa, um lindo vazio. Diferentemente de Carlotta, que não fazia esforço algum para ser algo mais que superfície, Emma se empenha zelosamente para se adaptar às fantasias dos outros. Nesse sentido, ela é mais Annie do que Carlotta, ávida para ser formatada, moldada, esculpida, “recebendo a impressão dele como o barro recebe o polegar de um escultor”. E, embora a amasse, Sir William — a quem Susan chama de o Cavaliere — via Emma tal como Susan via Annie: “As perfeições dela e a felicidade dele não significavam que ele não quisesse aprimorá-la”. O Cavaliere nota os deslizes gramaticais de Emma do mesmo modo que Susan notava os de Annie: “Gente do céu, como eles era vulgar”, diz ela. Como resultado, “o solar do Cavaliere vivia cheio de tutores, de manhã até à noite”.⁵

“Ele me dice que sou uma grandi obra de arte”, escreve ela.⁶ A beleza suntuosa de Emma — “Uma beleza verdadeiramente grande sempre tem beleza suficiente para dois pessoas”⁷ — demanda uma vitrine. “O

Cavaliere primeiro pediu a ela que posasse dentro de uma caixa alta forrada de veludo e aberta de um lado, depois dentro de uma enorme moldura dourada.” Assim como posam os modelos de Annie, o mesmo faz Emma, e se adapta a qualquer olhar: As poses — “Atitudes” — de Emma são contempladas atentamente por toda a corte napolitana. “Eu não podia fazer nada se tinha talento de atriz.” Emma dá de ombros. “Se eu gostava de agradar... É realmente muito fácil agradar. Não é diferente de aprender.”⁸

Na condição de obra de arte, Emma é suscetível de ser colecionada. Ela se empenha vigorosamente para ser adquirida por uma série de homens poderosos, até ser arrebatada por um dos supremos colecionadores da época. Sontag compreende que, para alguém que anseia por ascensão, ser transformado em objeto tem sua utilidade. E a mentalidade do colecionador e do colecionado, do caçador e da caça, permite que floresça o talento de Sontag para o aforismo:

Uma coleção é sempre mais do que é necessário.

Todo colecionador é potencialmente (se não de fato) um ladrão.

Não se pode ter tudo... Na verdade, pode-se ter muita coisa.⁹

O colecionador por excelência, o idoso Cavaliere, é um melancólico para quem a beleza e a arte são remédio. “Sua hiperatividade é a do depressivo heroico”, escreve Sontag, falando de si mesma tanto quanto dele. “Já conseguiu superar, um após o outro, muitos vórtices de melancolia, por meio de espantosos rompantes de entusiasmo.”¹⁰ Esse entusiasmo faz dele um admirador: “Mais ainda do que querer ser admirado, gostava de admirar”. E o que ele quer colecionar — além de Emma, além de suas formidáveis antiguidades — é sua grande obsessão, o vulcão: “O Cavaliere descobrira em si um gosto levemente plutoniano”.¹¹

“Nada se iguala à exaltação do melancólico crônico quando vem a alegria.”¹² A chegada de Emma traz alegria a grandes homens, mas grandes mulheres adotam uma visão mais sombria. A primeira é Madame Vigée Le Brun, pintora da rainha da França deposta. Ela buscou refúgio em Nápoles, e avalia Emma de relance:

Nunca, em todos os seus retratos já feitos, fora representada tão patentemente como uma cortesã. Desagradável representação, feita por uma mulher independente que sobrevive no grande mundo à custa de seu talento e inteligência, de outra mulher que joga o mesmo jogo perigoso. Mas, despudorado como era, o retrato foi um sucesso. A artista conhecia seus patronos. Deve ter apostado que o Cavaliere (enfeitiçado) e a moça (inocente e vaidosa) não veriam o retrato como outros poderiam ver; veriam apenas mais um tributo à sua vitoriosa beleza.

Entre os numerosos papéis e personas que ela se julgava capaz de retratar, tinha especial prazer em representar mulheres cuja sorte era tão diferente de seu feliz destino, tais como Ariadne e Medeia, princesas que sacrificaram tudo — passado, família, posição social — por um amado estrangeiro e depois foram traídas. Ela as via não como vítimas, mas como pessoas desmedidamente expressivas: pessoas tocantes e heroicas na intensidade de seus sentimentos, na maneira impetuosa e total com que se entregavam a uma única emoção.

Ela elaborou suas Atitudes, aperfeiçoou a encenação e a dramaturgia.¹³

Eleonora de Fonseca Pimentel, uma escritora revolucionária que emerge como a verdadeira heroína do livro, vê Emma como “não meramente exuberante e vulgar, mas ardilosa, cruel, sedenta de sangue”. Pode-se dizer

que seu julgamento reflete o de outra personagem feminina que, depois de uma aparição no início, ressurgue subitamente no último parágrafo do romance:

Eu [Eleonora] mentia para mim mesma sobre como é complicado ser mulher. Assim fazem todas as mulheres, inclusive a autora deste livro. Mas não posso perdoar aqueles que não se importavam senão com sua própria glória ou bem-estar. Pensavam que eram civilizados. Eram desprezíveis. Que se danem todos eles.¹⁴

As glórias do poder — as delícias da riqueza e da aquisição, da conquista militar e sexual — são descritas prodigamente por uma pessoa que sabe que suas alegrias são reais. No entanto, a verdadeira heroína do livro as recusou, e era essa recusa que Sontag via como a verdadeira nobreza. “Eu conhecia o poder”, diz Eleonora. “Eu via como este mundo era governado, mas não o aceitava.”

Em seu ensaio sobre Canetti, Sontag escreveu que

o professor do internato diante do qual ele agora “se curva” conquistou sua fidelidade com uma atitude brutal durante uma visita da classe a um matadouro. Obrigado por ele a olhar algo particularmente repugnante, Canetti aprendeu que a matança de animais é algo que “eu não deveria aceitar”.

Ela cita a observação de Canetti de que “a passagem *mais forte* da obra de Kafka fala de seu sentimento de culpa em relação aos animais”.¹⁵ E quando Sontag denuncia a vaidade e a crueldade de Emma, de Nelson, do Cavaliere e do mundo que eles dominam, ela o faz de modo mais efetivo ao mostrar a crueldade daquele mundo contra animais escravizados. As

celebrações da corte exibem uma montanha artificial abarrotada de comida, incluindo comida viva, entregue à mercê dos cidadãos embrutecidos, que são soltos com facas em mãos:

O nariz [era assaltado] pelo cheiro do sangue e de excrementos dos animais aterrorizados; os ouvidos, pelos berros dos animais sendo chacinados e pelos urros das pessoas que caíam ou eram empurradas de cima da montanha.¹⁶

A crueldade nem sempre é espetacular assim. O Cavaliere tem um macaco, Jack, alojado com o resto da coleção, “amarrado, porém confortável”. O Cavaliere se comporta em relação a Jack como Susan se comportava em relação a qualquer pessoa que a amava mais do que era amada. “Queria um simulacro de protegido, um bufão”, escreve ela, “e o pobre Jack o amava tão abjetamente a ponto de aquiescer”. E então “começou a acrescentar uma ponta de provocação ao tratamento que dava ao macaco, uma pontinha de crueldade, um toque de privação”.¹⁷ Nenhum tribunal vai punir esses crimes. Mas sua selvageria é infligida àqueles que os cometem; o trio “desprezível” recebe sua merecida punição.

“Que se danem todos eles” são as últimas palavras de *O amante do vulcão*. Não são, porém, as últimas palavras de Sontag. Seus protagonistas são genuinamente desprezíveis. São também genuinamente dignos de amor. Eles se batem contra limites internos, como ela se batia. Eles se batem contra inimigos externos — aqueles impostos por política e sociedade, amor e paixão — como ela se batia. E nessa batalha eles, do mesmo modo que ela, se revelam ao mesmo tempo como monstros e heróis.

Em *O amante do vulcão*, ela resistiu à tentação de tomar partidos, ou de escolhê-los de modo conclusivo. Essa era a armadilha que reduziria muitos de seus escritos políticos a propaganda. Em vez disso, ela dissecou pacientemente as motivações conflitantes no interior de cada pessoa — as pequenas guerras — para fazer um livro que unia o rigor de seus melhores ensaios à ambivalência de suas melhores narrativas. Essa era a diferença entre não ter opiniões firmes e reconhecer as complexidades e conflitos que animam a vida das pessoas — a visão que distingue o romancista do panfletário.

Ela trouxe essa visão à mais difícil das questões, a metáfora. Odiava dizer que “a estrada é reta como um fio”. Agora, a “profunda porção de mim que sente que ‘a estrada é reta’ é tudo o que se precisa e que se *deve* dizer” cedia, sismicamente, a isto:

Como um vento, como uma tempestade, como um incêndio, como um terremoto, como uma avalanche de lama, como um dilúvio, como uma árvore que cai, uma torrente que ruga, um banco de gelo que se parte, como uma maré, como um naufrágio, como uma explosão, como uma tampa lançada fora, como um fogo que consome, como uma praga que se alastra, como um céu que escurece, uma ponte que desaba, um buraco que se abre. Como um vulcão em erupção.¹⁸

Mas — a verdadeira natureza do pensamento continuava sendo o *mas* — isso não significava uma adesão incondicional à metáfora: a converter uma coisa em outra, mediante uma operação estética. Boa parte do romance mostra gente forçando os limites dessa visão estética, uma visão que, por mais zelosamente que seja cultivada, é incapaz de competir com as realidades mais brutas da natureza: incluindo a natureza da própria pessoa.

O Cavaliere considerava a si mesmo — não, ele era — um emissário do decoro e da razão. (Não é isso que nos ensina o estudo da arte antiga?) Além de ser um investimento extremamente lucrativo e um exercício para sua paixão por colecionar, havia uma moral naquelas pedras, naqueles cacos, naqueles objetos esmaecidos de mármore, prata e vidro: modelos de perfeição e harmonia. A antiguidade inculta, atenta ao demoníaco, ficava em boa medida oculta àqueles primeiros patronos da Antiguidade. O que o Cavaliere deixava passar na Antiguidade, o que não estava preparado para ver, era o mesmo que ele apreciava no vulcão: as covas e cavidades grosseiras, grutas escuras, abismos, precipícios e cataratas, poços dentro de poços, rochas sob rochas — o lixo e a violência, o perigo, a imperfeição.¹⁹

Em *O amante do vulcão*, vemos o triste fim do *Homo legens* de Brodsky. Covas grosseiras espreitam sob as mais refinadas superfícies. A arte é não apenas fútil como meio de ensinar bondade e moralidade: ela é um produto das mesmas forças demoníacas que subjazem às erupções da paixão e da política.

A visão estética ou metafórica não é apenas embelezadora. É também desapiedada — e a uma mulher linda mais do que a ninguém. A beleza de Emma a arrancou de suas origens ignóbeis e a situou entre os grandes; mas a perda do eu é o preço da ascensão: “Ela não sabe mais quem é”, escreve Sontag, “mas sabe que está subindo”.²⁰ A tensão entre persona e pessoa se torna insustentável quando a realidade ressurgir e se vingará do sonho.

“Sem minha beleza, meu escudo, todo mundo podia zombar de mim”, diz Emma.²¹ Ela cai no alcoolismo. A beleza é amaldiçoada pela velha vadia bêbada; a mulher não-mais-colecionável é descartada. Talvez, por suas crueldades, ela mereça ser descartada. Mas não é por elas que ela é condenada:

Pois nada fez com que fosse julgada com tanta severidade como seu fracasso naquilo que se considera a maior e mais feminina realização da mulher: a manutenção e bons cuidados com um corpo que já não é jovem.²²

O amante do vulcão foi um enorme sucesso. Susan jamais tivera antes um best-seller. Agora tinha — e no gênero, a ficção, em que sempre sonhara se sobressair. “Acho que sou uma retardatária”, disse ela. “Eu sempre me pergunto: por que levei tanto tempo?” Decidiu que era porque “não tinha acesso àquele tipo de expressividade, de liberdade interior [...]. A gente enrubesce ao usar expressões surradas como ‘maturidade’, mas acho que é isso [...]. Acho que vou fazer, agora, meu melhor trabalho”.²³

Com exceção das oitenta e poucas páginas de *Aids e suas metáforas*, *O amante do vulcão* foi o primeiro livro que ela publicou desde *Sob o signo de Saturno*, doze anos antes. Ela havia mudado durante aqueles anos, assim como a cultura de um modo mais amplo. O romance rendeu críticas elogiosas e uma atenção generalizada da mídia, e Susan se deleitou em seu sucesso. Para muitos, ela dava versões da mesma resposta: “Ótimo, agora leia de novo” ou “É ainda melhor na segunda leitura”. Terry Castle testemunhou seu prazer infantil:

Um garçom chegou e disse: “Sei que a senhora é famosa, mas quem é a senhora?”. E ela ficou encantada com a pergunta, antes de mais nada. Respondeu: “Bem, eu sou Susan Sontag. Sou uma escritora, e meu livro mais recente foi um romance do qual você talvez tenha ouvido falar, chamado *O amante do vulcão*”. Em seguida acrescentou: “Olhe aqui, vou escrever num guardanapo”. Então escreveu seu nome, como se estivesse assinando o diário de algum colegial, com *O amante do vulcão* escrito também no guardanapo.²⁴

Zoë Heller também viu quando um jornalista reconheceu Susan. Ela ficou radiante e passou vários minutos conversando com ele:

Ela me diz que ficou “comovida de um jeito bem feminino e quase maternal” pelo encontro. “Fico pensando nele ali, em pé, vendendo seus jornais”, diz ela, “e provavelmente não é a coisa que ele mais quer fazer na vida. Se ele sabe quem eu sou, isso significa que ele lê e provavelmente foi à faculdade e então... Bem, essa é a minha sensibilidade excessivamente empática no trabalho. Apenas sinto que ele não está fazendo o que gostaria e está lutando pela autoestima.”

A despeito dessa reação calorosa, Sontag alega que preferia muito não ser notada em público. “As pessoas acham difícil acreditar nisso”, diz ela, “mas apesar de toda a atenção que tem sido dedicada a mim eu não estou interessada em ser famosa.”²⁵

Em 1996, quando a Farrar, Straus celebrou seu quinquagésimo aniversário, o escritor israelense David Grossman se apresentou. “Ó sra. Sontag, é um grande prazer conhecê-la. Sou um grande admirador de seus ensaios”, disse ele. “Meus *ensaios*?”, disparou ela. “Juvenília! Você leu *Vulcão*?”²⁶ A cortesia nunca tinha sido seu forte. Agora, ela começava a falar depreciativamente sobre sua obra ensaística, reivindicando com entusiasmo o título de romancista.

“Ela começou a falar de seu trabalho como crítica e mulher de letras como inteiramente subordinado a sua ficção”, diz seu velho amigo Robert Boyers.²⁷ E assim como permitira que seu conflito com Annie ficasse visível a pessoas bastante distantes do seu círculo imediato, ela passou a atacar até mesmo amigos em público, indiferente à impressão que isso

causava. No Skidmore College, onde Boyers lecionava, ela foi dar uma palestra, ocasião para a qual ele preparara uma extensa introdução.

Quando ele terminou, Susan subiu à bancada: “Robert Boyers ainda não entendeu”, esgarçou ela. “Ainda não entendeu que sou uma romancista e que todos esses outros escritos dos quais ele falou eu produzi para continuar escrevendo e ter alguma coisa para fazer enquanto me desenvolvia como escritora de ficção.” O ataque foi tão abrupto, tão imerecido, que um calafrio percorreu o auditório lotado por trezentos convidados espantados. Mais tarde, Peg Boyers marchou até Susan e disse: “Você precisa se desculpar com Bob *imediatamente*”. Susan fez isso, “com profusão”, como uma criança de castigo — e como uma criança que não sabia ao certo o que tinha feito de errado.

E em Amsterdã, aonde foi para o lançamento do romance, ela estava no palco com o escritor holandês Abram de Swaan. Um comentário que ele fez sobre Pirandello a irritou. “Ela engatou um discurso que parecia não ter fim”, diz Annie Wright, uma tradutora que estava na plateia. “Não acabava mais. Ela se estendeu tanto que o fato foi discutido na imprensa holandesa, que na época era em geral imperturbável.”²⁸

O amante do vulcão a lançou no psicodrama de outra pessoa. Em 1990, Camille Paglia voltou à tona. Nos vinte anos desde o breve encontro entre elas em Bennington, Paglia, inflada com seu próprio sucesso, explodiu com uma “bravata homérica” dirigida a Susan: “Eu vinha perseguindo essa vaca há 25 anos e finalmente consegui ultrapassá-la!”²⁹ O inesperado best-seller de Paglia, *Personas sexuais*, foi publicado em 1990, dois anos antes de *O amante do vulcão*. Seu subtítulo, *Arte e decadência de Nefertiti a Emily Dickinson*, dá uma ideia de sua abrangência e ambição; e a bravata de Paglia mostra que Sontag continuava sendo uma figura central para muitas

mulheres intelectuais, especialmente para jovens lésbicas. Se Sontag não contara com uma linhagem quando jovem, acabara por representar uma linhagem para a nova geração, que almejava competir com ela. “Devia ter ficado perfeitamente óbvio nos anos 1990 que eu era de fato sucessora dela em termos de perfil midiático e síntese de uma intelectual americana”, diz Paglia.³⁰

O tom da provocação pública de Paglia a Sontag era deliberado. Comparando-se jocosamente a Eve Harrington em *A malvada*, Paglia disparou farpas que logo chegaram aos tabloides sensacionalistas. Proclamando-se uma “adepta do espetáculo público pagão” e das “rixas literárias de baixo nível”,³¹ ela moldou seu ataque a Sontag a partir de rivalidades famosas do passado.

Eu amava aqueles bate-bocas como William F. Buckley versus Gore Vidal, um ameaçando socar o outro. Gore Vidal e Norman Mailer, Mary McCarthy versus Lilian Hellman. Achava isso fabuloso. Adorava os tabloides sensacionalistas e achava que seria formidável atacar Sontag numa coluna de fofocas.³²

Essa provocação estridente chegou de fato aos tabloides. MAIS DO “PESADELO” DE SONTAG,³³ a manchete da Page Six, a coluna de fofocas do *New York Post*, alardeada em agosto, quando Camille chamou Susan de “o símbolo supremo do gosto burguês” e “uma duquesa intelectual” que estava “falecida enquanto presença intelectual”.

Susan proclamou que jamais ouvira falar de Camille Paglia. Um entrevistador perguntou se ela havia de fato perguntado “Quem é Camille Paglia?”.

“Desculpe”, respondeu ela. “Não estamos falando inglês?”³⁴

O mesmo entrevistador mostrou esse trecho do vídeo a Paglia, e esta sacudiu a cabeça:

É como em *Momento de decisão* com Anne Bancroft, quer dizer, ela está sendo literalmente ultrapassada, o.k., por uma rival mais jovem... Ela não vê TV, não acompanha o rock, e foi ultrapassada... Então ela me fez um tremendo favor. 1992 foi um ano maravilhoso para mim porque ela mostrou a cara, e Germaine Greer mostrou a cara, e de repente as pessoas perceberam como *eu* sou interessante.

Mais tarde, Paglia lamentou que Sontag não tivesse participado dessa performance chamativa. “É muito divertido para os leitores”, diz ela. E era mesmo: escreveu-se sobre a rixa Paglia-versus-Sontag no mundo inteiro. “Acho que é bom para as mulheres ter um combate aberto do mesmo modo que os homens sempre travaram. Eu poderia ter escrito as falas de Sontag! Contra mim. Mas ela não estava participando da brincadeira — nem um pouco.”³⁵

“Andy Warhol era meu herói, eu era uma warholete na faculdade”, diz Paglia. E, de um modo warholiano, não participar da brincadeira era a maneira de Susan de participar da brincadeira, e seu papel enriquecia o de Paglia. Quem poderia desempenhar melhor que Susan Sontag o papel de “Miss Mandarin”, de “duquesa intelectual”? As reações esnobes de Susan só atiçavam Paglia, mantinham a matéria nos tabloides, e o alvoroço reforçava a reputação de Sontag como uma diva terrível.

Ela contou a Zoë Heller que estava fazendo de conta que nunca ouvira falar de Camille Paglia. “E a razão é que eu fui a uma festa e ouvi um sujeito dizer ‘Gertrude Stein? Quem é essa?’, e adorei aquilo. Então usei a

mesma coisa com a Paglia.”³⁶ Mas, se Susan participou da brincadeira, aquele era, em última análise, o show de Camille Paglia. Só alguns meses mais tarde Susan viajou a Sarajevo e montou uma performance própria muito mais ressonante.



PARTE IV

34. Uma pessoa séria

Quando caiu o Muro de Berlim, até mesmo o cínico mais empedernido deve ter visto o arco do universo moral pendendo para o lado da justiça. As eletrizantes cenas televisionadas de multidões derrubando muros e rechaçando tiranos pareciam corroborar a antiga crença americana — ingênua ou esperançosa, ou ambas as coisas — de que a liberdade era o destino de todos os povos, e de que a história poderia se confundir com o progresso. O comunismo desmoronava, levando à emergência de governos democráticos numa porção enorme do planeta; também naqueles anos, muitas das ditaduras latino-americanas ruíram; o Acordo de Oslo de 1993 prometia paz entre israelenses e palestinos; e a libertação de Nelson Mandela anunciava o fim do apartheid sul-africano.

Essas mudanças eram tão dramáticas que a paz e a democracia começaram a parecer dadas de antemão. Era fácil ridicularizar essa noção, e Sontag muitas vezes o fez. Em “Projeto para uma viagem à China”, ela citou um senador dos Estados Unidos na virada do século que anunciou que “com a ajuda de Deus, vamos elevar Xangai tão alto, tão alto, que chegará ao nível de Kansas City”.¹ Mas, por uns poucos e breves anos, o progresso foi real o bastante para que até mesmo os reveses mais pavorosos, como o massacre na praça Tiananmen, parecessem percalços

temporários. Em 1992, Francis Fukuyama publicou um livro cujo título ficou famoso por sintetizar de modo tão perfeito a época: *O fim da história e o último homem*. A história, que raramente dera alguma razão para otimismo, havia encontrado seu melhor eu.

A ensolarada Iugoslávia encabeçava a lista de lugares credenciados a se beneficiar com essas revoluções. Aquela terra de ilhas, montanhas e florestas sofrera menos com o comunismo do que qualquer outro país da Europa comunista. Em vívido contraste com outros cidadãos comunistas, que só conseguiam viajar ao estrangeiro com dificuldade, os iugoslavos podiam ir e vir livremente. O país era uma ditadura, mas Tito nunca se aproximou da megalomania escancarada de Stálin ou Ceașescu; e, apesar de a economia ser disfuncional, nunca chegou perto do colapso em larga escala de países como a Rússia ou a Romênia. Com o fim do comunismo, a Iugoslávia, com suas indústrias promissoras e seu povo altamente instruído, sua boa infraestrutura e seu bom vinho, parecia pronta para ser integrada sem traumas ao Ocidente.

Para o mundo exterior, a Iugoslávia era uma nação e os iugoslavos eram um povo. Esse mundo exterior, que só dedicara àquele lugar uma atenção muito ocasional e distraída, estava pouco preparado para as complexidades “raciais”, religiosas e culturais que o caracterizavam. O grupo étnico mais extenso eram os sérvios, por exemplo, que frequentemente coexistiam — mas não se confundiam — com os cidadãos da Sérvia, os quais não são todos sérvios: podiam ser albaneses, húngaros, judeus ou mesmo chineses. Os sérvios, em contraste, são um grupo étnico da Igreja cristã ortodoxa do Oriente, que podem ser encontrados em toda parte, de Moscou a Miami; e havia além disso sérvios-bósnios, sérvios de Kosovo, sérvios da Croácia — que não podem de modo algum ser confundidos com os croatas

cidadãos da Sérvia —, todos os quais tinham suas próprias histórias, embora falassem todos a mesma língua, que era conhecida genericamente como servo-croata, mas que era também, dependendo do lugar, chamada de sérvio, de croata, de bósnio, de montenegrino, ou apenas, com um dar de ombros, de “nossa língua”.

Quando o país começou a se despedaçar, essa complexidade tornou fácil descrever a Iugoslávia como um mistério medieval, fervilhando de ódios insondáveis; essa descrição era útil para políticos estrangeiros em busca de desculpas para ficar de braços cruzados. Mas havia outros meios de descrever a Iugoslávia, a mais óbvia das quais era como uma nação europeia moderna. Era verdade que ela contava com uma população multiétnica, o que também acontecia com todas as nações baseadas na cidadania, e não na filiação étnica. Os iugoslavos eram pessoas “para quem a propriedade de chalés à beira-mar, dois carros e formação universitária havia se tornado corriqueira”, conforme escreveu David Rieff.² Eles eram “tão dependentes de elevadores, encanamento de gás, supermercados e eletricidade quanto qualquer outra população de um país moderno, desenvolvido”.

Derrotada sua ditadura, talvez a Iugoslávia pudesse ter se tornado uma federação nos moldes suíços ou belgas. Ou talvez, como a Tchecoslováquia, seus componentes pudessem ter seguido pacificamente caminhos separados. O fato de não ter feito nem uma coisa nem outra — e de seu nome ter se tornado um sinônimo de horror — deveu-se em grande parte a um homem, Slobodan Milošević, um burocrata que ascendeu nos anos 1980 ao denunciar os abusos aos quais a maioria sérvia estava supostamente sendo submetida. Os sérvios estavam sendo oprimidos pelos albaneses de Kosovo, pelos croatas, pelos muçulmanos bósnios, declarou ele — e agiu, como presidente da Sérvia, para centralizar o poder em

Belgrado. Isso provocou uma reação. A Eslovênia e a Croácia se separaram no início de 1991. A independência da Eslovênia foi logo consolidada; mas os combates eram ferozes na Croácia, que fazia fronteira com a Sérvia e onde viviam muitos sérvios. O bombardeio de Dubrovnik, a joia da Riviera croata, pelo Exército iugoslavo deu uma prévia do que viria pela frente.

No ano seguinte foi a vez da Bósnia-Herzegovina, a mais mesclada das repúblicas. Sua população, “dividida” entre sérvios, croatas e muçulmanos, estava de tal modo misturada que muitos bósnios acreditavam que o tipo de violência irrompida tão brutalmente na Croácia era impossível na Bósnia: dividir as pessoas por sua formação étnica ou religiosa significaria destruir cidades, bairros, famílias. E foi exatamente o que aconteceu depois que um referendo sobre a independência da Bósnia foi boicotado pelos sérvios do país. A guerra estourou em 6 de abril, dia em que a Bósnia recebeu reconhecimento internacional. Em 2 de maio, o que restava do Exército iugoslavo isolou a capital da Bósnia.

A palavra “capital” é um pouco excessiva para Sarajevo, que, nas palavras exageradas de um bósnio, não passa de uma rua. Essa rua, paralela ao rio Miljacka, se bifurca em outras, que, a poucas quadras do rio, elevam-se de modo íngreme para dentro de morros verdejantes, oferecendo vistas de jardins e minaretes que dão à cidade uma reputação de romance islâmico. Era também um lugar de modernidade europeia: mais ou menos equidistante de Milão e Istambul, Viena e Atenas, Sarajevo tinha uma cultura cosmopolita que lhe conferia uma ambiência muito mais sofisticada do que poderia fazer crer seu tamanho. Com mesquitas e sinagogas muito próximas, e igrejas católicas e ortodoxas lado a lado, Sarajevo representava o ideal pluralista do qual cidades como Nova York

foram herdeiras. Existiram muitas dessas cidades na Europa Central; mas a maioria tinha sido destruída no século XX pelo irredentismo que agora ameaçava Sarajevo.

Como duas mãos unidas em forma de concha, o vale que envolve Sarajevo é profundo e se estreita em ambas as extremidades. No ponto em que os pulsos se tocam, o vale se espreme numa passagem apertada; onde os dedos se encontram, no alto do vale, o terreno é plano e largo apenas o bastante para dar espaço à pista do aeroporto. A topografia da cidade tinha sido uma bênção para o turismo que a Bósnia, a exemplo da Croácia, queria atrair. Com estação de esqui com teleférico a poucos minutos do centro da cidade, Sarajevo sediou as Olimpíadas de Inverno em 1984. Na época, poucos seriam capazes de prever os usos mais malignos a que aquela geografia viria a servir.

Oito anos depois, Sarajevo estava sitiada. Ela seria sufocada durante 1425 dias, o mais longo cerco da história moderna, quase o dobro do recorde anterior, o do cerco nazista a Leningrado. Aqueles que poderiam tê-lo encerrado — a Marinha dos Estados Unidos avaliou que isso demandaria no máximo 48 horas³ — refugiaram-se em clichês sobre a insondável barafunda e os rancores irreparáveis das tribos iugoslavas. As complexidades históricas eram reais, mas uma vez que Sarajevo estava sitiada, a obrigação moral era inequívoca.

Milošević e seu Estado-Maior colocaram o miscigenado Exército iugoslavo a serviço de um projeto de estabelecimento de uma etnocracia em áreas altamente povoadas por sérvios ou que tivessem alguma significação histórica para esse grupo, não importa quão fantasiosa. O Exército e seus incontáveis subsidiários assassinaram, estupraram e expulsaram muçulmanos e croatas de comunidade atrás de comunidade, diante de um mundo que concordava com pouca coisa além do princípio

que, depois de Hitler, separava a civilização da barbárie. Esse princípio era uma rejeição da “limpeza étnica”, uma expressão que a matança iugoslava deu como contribuição ao léxico mundial. Todos concordavam que o fenômeno do terror racial deveria ter ficado no passado; mas, sem intervenção externa, tal concordância era vazia. Nações supostamente civilizadas se mantiveram quietas e seguiram em frente enquanto campos de concentração eram instalados e civis bombardeados ou obrigados a passar fome a menos de uma hora de Veneza.

“Era espantoso”, diz Atka Kafedzić Reid, uma jovem bósnia, “como a gente podia passar, num dia, de assistir à MTV a uma existência completamente medieval.”⁴ A cidade olímpica se converteu num lugar onde ofertar uma cebola era uma prova generosa de altruísmo; onde pássaros, aterrorizados pelo bombardeio constante, abandonavam a cidade; onde as pessoas carregavam as próprias fezes em sacos de papel à procura de algum lugar para se livrar delas; e onde cidadãos não davam mais atenção aos cadáveres por cima dos quais eles passavam nas ruas. “Uma cidade europeia estava sendo reduzida a nada”, escreveu David Rieff. “Cartago em câmera lenta, mas dessa vez com plateia e um registro em vídeo.”⁵

David foi para a Bósnia em setembro de 1992, no final do primeiro verão do cerco. Assim como ocorreu com tantos jornalistas que estiveram em Sarajevo, a viagem foi um divisor de águas. “Numa vida anterior, a vida antes da Bósnia, eu costumava me vangloriar de que a indignação era uma emoção à qual eu era praticamente imune”, escreveu ele.⁶ Como tantos jornalistas que fizeram a expedição a Sarajevo, ele o fez porque acreditava, ainda que implicitamente, na existência de um mundo civilizado e no dever de informá-lo. “Se as notícias sobre a Bósnia

pudessem ser levadas às pessoas no meu país”, pensava, “não se permitiria que a carnificina continuasse.”⁷

Ao final dessa primeira visita, ele falou com Miro Purivatra, que posteriormente fundou o Festival de Cinema de Sarajevo, e lhe perguntou se havia alguma coisa, ou alguém, que ele poderia trazer na próxima vez. “Uma pessoa que seria perfeita para vir aqui e entender o que está acontecendo seria certamente Susan Sontag”, respondeu ele. Sem mencionar sua conexão — “evidentemente”, disse Miro, “eu não sabia que ele era filho dela” —, David disse que faria o possível. Bateu à porta de Miro algumas semanas depois. “Nos abraçamos e ele me disse: ‘O.k., você me pediu uma coisa e eu trouxe sua convidada’. Logo atrás da porta estava ela. Susan Sontag. Fiquei paralisado.” Demoraria ainda pelo menos um mês para ele se dar conta do parentesco entre os dois: “Eles nunca me contaram”.⁸ Isso foi em abril de 1993, na primeira das onze visitas que Susan acabaria fazendo a um lugar que se tornou tão marcante em sua vida que uma praça importante no centro da cidade foi batizada com seu nome — tão relevante que David chegou a cogitar a ideia de enterrá-la lá.

Como Sarajevo está situada na intersecção entre o islã e o cristianismo, entre o catolicismo e a Igreja ortodoxa, era o lugar em que confluíam os interesses que Sontag perseguira ao longo da vida. O papel político e o dever social da artista; a tentativa de unir o estético e o político, e seu entendimento de que o estético *era* o político; o elo entre mente e corpo; a experiência do poder e da impotência; os modos como a dor é infligida, encarada e representada; os modos como imagens, linguagem e metáfora criam — e distorcem — o que as pessoas chamam de realidade: essas questões foram refratadas, e depois literalmente dramatizadas, durante os quase três anos que ela passou indo e vindo do pior lugar do mundo.

“Eu não vim antes não porque tinha medo, ou porque não tinha interesse”, disse Susan naquela sua primeira visita. “Eu não vim antes porque não sabia qual é a utilidade disso.”⁹ Mas, logo que partiu, não conseguiu mais tirar a cidade da cabeça. O contraste entre o que ela havia visto e a fria indiferença do mundo exterior era violento demais.

Deixar Sarajevo e, uma hora depois, estar numa cidade “normal” (Zagreb). Entrar num táxi (um táxi!) no aeroporto... estar no trânsito regido por semáforos, em ruas margeadas por prédios com telhados intactos, paredes sem marcas de obuses, com vidros nas janelas... acender a luz no interruptor do seu quarto de hotel... usar a privada e dar a descarga... abrir a torneira para o banho (quando há várias semanas você não toma banho) e ter água no encanamento, água quente... dar um passeio e ver as lojas, as pessoas que caminham, como você, num ritmo normal... comprar alguma coisa numa pequena mercearia, com as prateleiras abarrotadas de mercadorias... entrar num restaurante e receber o cardápio...¹⁰

A salvo em Berlim, ela se viu “totalmente obcecada”, escrevendo a um amigo que “ir a Sarajevo agora é um pouco como deve ter sido visitar o gueto de Varsóvia no final de 1942”.¹¹ A comparação com o Holocausto não era feita de maneira frívola — e quando os massacres, os campos de concentração e a “limpeza étnica” vieram à luz, acabou se tornando lugar-comum. Mas Susan foi a primeira a fazê-la, depois daquela primeira visita, numa entrevista à televisão alemã. “Ela foi a primeira personalidade internacional que disse publicamente que o que estava ocorrendo na Bósnia em 1993 era um genocídio”, diz Haris Pašović, um jovem diretor de teatro. “A primeira. Ela compreendeu profundamente

isso. Estava 100% dedicada a isso porque julgava que era importante para a Bósnia e importante também para o mundo.”¹²

O que estava em jogo em Sarajevo não era apenas o destino de um povo e de um país. Sarajevo era uma cidade europeia — e europeu, escreveu David, “tinha se tornado uma categoria tanto moral quanto geográfica”.¹³ Essa categoria era a ideia liberal da sociedade livre: da civilização em si. Os bósnios sabiam disso e ficavam espantados com a indiferença com que seus apelos eram recebidos.

Fazemos parte da Europa. Somos o povo que, na antiga Iugoslávia, representa os valores europeus — secularismo, tolerância religiosa e multietnicidade. Como pode o resto da Europa permitir que isso aconteça conosco? Quando eu respondia que a Europa é e sempre foi um local tanto de barbárie quanto de civilização, eles não queriam me dar ouvidos. Agora, ninguém refutaria essa afirmação.¹⁴

Essa ideia de Europa emergiu do Holocausto, depois do qual um critério básico de mensuração da civilização passou a ser a disposição para resistir aos tipos de horror que se desenvolviam na Bósnia. Depois de Auschwitz, o governo civilizado era definido por sua resistência a tais crimes; mas os governos não eram os únicos convocados: o cidadão livre também tinha obrigação de resistir. Mas como poderia uma pessoa sozinha se colocar no caminho de um Exército genocida? A questão de como se opor a uma injustiça havia ocupado Susan desde a infância: desde que leu *Les misérables*, desde que viu as primeiras imagens do Holocausto na livraria em Santa Monica.

“Sou muito atraída pela ideia de uma conduta nobre”, disse ela em 1979. “Palavras como *nobreza* soam muito estranhas para nós hoje, soam esnobes, para dizer o mínimo.”¹⁵ Mas nobreza era o cerne do que ela

descrevia, desde antes, como “seriedade”. “Ser sério”, escreveu ela em anotações para “A estética do silêncio”,

significa estar “presente”. Sentir o “peso” das coisas. Das próprias declarações ou atos de nós mesmos [...]. Quando [Kierkegaard] disse que não havia cristãos hoje, queria dizer que não há cristãos sérios, não há cristãos que levem o cristianismo a sério.

não o levam “a sério” —

isto é, não estão preparados para agir com base nele

colocar o corpo na linha de tiro, estar à altura das próprias palavras¹⁶

Sarajevo propiciava a ela uma chance de colocar seu corpo na linha de tiro pelas ideias que haviam dado dignidade a sua vida. Era algo que ela não tinha sido capaz de fazer em relação à aids — mas fazia agora, e Pašović viu até que ponto ela estava disposta a ir.

Susan entendia de fato, muito profundamente, que aquele era um momento de definição na história da Europa, e talvez do mundo. Ela sabia disso. E estava disposta a morrer por isso. Porque ela estava dizendo... Estou tentando não chorar. Fazia muito tempo que eu não falava assim sobre Susan. É que ela não dizia isso, mas ousou dizer que ela não queria viver no mundo em que essas coisas são possíveis.¹⁷

Susan Sontag era um indivíduo, mas sua carreira a transformara em algo mais. Era um símbolo da cultura cosmopolita, “europeia”, que estava sob ataque. E ela levava sua obrigação para com aquela cultura a sério o bastante para colocar na linha de fogo ambas as existências — de Susan, a pessoa, e de Sontag, a metáfora.

Ela sempre refletira sobre o dever público do escritor. Admirava aqueles predecessores que, em situações igualmente perigosas, arriscaram suas vidas. E ficava chocada com o fato de que outras pessoas em sua posição não estivessem arriscando as suas. “O espantoso em relação a Susan, antes que a gente a conhecesse direito, era o próprio fato de ela estar lá”, diz John Burns, correspondente do *New York Times* nos Bálcãs. “Sarajevo era famosa pelas pessoas que não apareceram. Em face de casos evidentes de genocídio, onde estava a intelligentsia da época?”¹⁸

Ao retornar, depois da primeira visita, a uma Alemanha impassível, ela ficou “desalentada ao descobrir que todo intelectual e escritor alemão com quem eu falava — Günter Grass, [Hans] Magnus [Enzensberger] etc. — parecia completamente indiferente ao genocídio, ou pior. Pela primeira vez ouvi Magnus falar como um alemão, não como um europeu”. Em Sarajevo, ela foi indagada sobre a ausência de muitos escritores norte-americanos famosos:

Há uma enorme despolitização da intelligentsia ocidental, dos escritores ocidentais, dos escritores da Europa Ocidental e da América do Norte. Você menciona Kurt Vonnegut [...]. Todas essas pessoas estão lá sentadas em seus apartamentos enormes, ricos, e saindo no fim de semana para o campo, vivendo suas vidas particulares.¹⁹

O contraste com outro conflito era mencionado com frequência, como numa entrevista que Sontag concedeu a Burns em agosto:

Sarajevo é a Guerra Civil Espanhola de nossa época, mas a diferença das reações é espantosa. Em 1937, gente como Ernest Hemingway, André Malraux, George Orwell e Simone Weil correu para a Espanha, embora fosse incrivelmente perigoso. Simone Weil teve queimaduras

terríveis e George Orwell foi baleado, mas eles não viam o perigo como um motivo para não ir. Eles foram num ato de solidariedade, e desse ato surgiu uma parte da melhor literatura de seu tempo.²⁰

Mas a que levava esse namoro com a morte? A estimular o impulso literário quando estivesse de volta a Londres ou Paris? Em *Contra a interpretação*, Sontag escrevera sobre *A idade viril*, de Michel Leiris, um livro de memórias cujo inesquecível prefácio, “Da literatura como tauromaquia”, sugeria que a literatura moderna era exangue, cautelosa, inofensiva. “Ser um escritor, um homem de letras, não é suficiente. É tedioso, raso. Carece de perigo.” O habitante burguês de uma nação pacificada precisava buscar suas emoções em algum lugar estrangeiro mais escuro, seja artístico ou geográfico.

Leiris precisa sentir, quando escreve, o equivalente da consciência do toureiro de que corre o risco de ser perfurado. Só então escrever vale a pena. Mas como pode o escritor alcançar essa revigorante sensação de perigo mortal? A resposta de Leiris é: mediante a autoexposição, mediante a *não* defesa de si próprio; não fabricando obras de arte, objetificações de si mesmo, mas colocando a si mesmo — a sua própria pessoa — na linha de fogo. Mas nós, os leitores, os espectadores desse ato sangrento, sabemos que quando é bem efetuado (pense em como a tourada é discutida como um ato eminentemente estético, cerimonial), não importa que renegue a literatura, ele se torna — literatura.²¹

A demanda de Leiris era a mesma de Adrienne Rich, a mesma dos ativistas gays: colocar-se na linha de fogo. Esse imperativo podia ser interpretado, conforme fez Sontag, como uma exigência estética ou política; mas podia também ser interpretado no outro sentido sugerido por

Leiris: um simples apelo para arriscar a própria vida. Esse apelo era assustadoramente fácil de satisfazer colocando os pés em Sarajevo. Durante o cerco, foram mortas em média dez pessoas por dia, 11 541 no total.

Não havia algo de grotesco no uso do sofrimento de outras pessoas para “alcançar essa revigorante sensação de perigo mortal”? Será que o dever — social, político, moral, estético — não significava mais do que correr o risco de sofrer queimaduras terríveis, ou de tomar um tiro no pescoço, ou de ser perfurado? E seria suficiente se entregar voluntariamente ao risco — ou a morte era o único meio de provar o comprometimento da pessoa?

Mesmo aqueles que fizeram a corajosa viagem a Sarajevo descobriram como era difícil responder a essas perguntas. Alguns, cujas intenções eram impecáveis, deixaram os sarajevianos injuriados. Em meio à carestia generalizada, Joan Baez disse a Atka Kafedzić que ela estava “magra demais”; Bernard-Henri Lévy, conhecido na França como BHL, ficou conhecido na Bósnia como DHS: “Deux heures à Sarajevo”, duas horas em Sarajevo.

Os locais tiveram fartas oportunidades de avaliar seus visitantes. “Éramos muito cínicos quanto a todo o aspecto circense desse tipo de safári de guerra”, diz Una Sekerez, que emitia vistos em nome da ONU e emitiu um para Susan:

Havia outras pessoas assim, tipo: O que elas estão fazendo aqui? Eu simplesmente presumi que ela tinha vindo para dar uma rápida olhada em como viviam aquelas pessoas na reserva — e que logo iria embora. Mas aí ela ficou. Isso era muito, muito incomum.²²

Naquela primeira visita, a poeta Ferida Duraković traduziu perguntas de um jornalista.

Sua primeira pergunta foi: Como a senhora se sente vindo a Sarajevo para um safári? Eu traduzi e Susan disse: entendi a pergunta. Por favor, seja cuidadosa ao traduzir isto. Olhou para mim e disse: “Meu rapaz, não faça perguntas estúpidas. Eu sou uma pessoa séria”.²³

“O ato de testemunhar requer a criação de testemunhas estelares”, escreveu Sontag em *Diante da dor dos outros*, o último livro que publicou em vida.²⁴ Como tantas de suas obras, o livro era uma meditação sobre os modos de ver e representar; mas se sua referência às estrelas soava sardônica, ela não era — ou não era só isso. Como todas as formas de ver e representar, o testemunho era, com frequência, pateticamente ineficaz. Como é que a observação de alguma coisa acontecendo, mesmo que se arriscasse a vida escrevendo a respeito ou tirando fotos, poderia mudar o mundo dos exércitos e dos políticos?

No entanto, John Burns enxergava a importância de testemunhar. Pouco depois do início do cerco, três jornalistas foram mortos; e os repórteres remanescentes, liderados pela BBC, decidiram que *todos* deveriam ir embora: “Foi um debate intenso e infame”. Eles foram evacuados em segurança para o subúrbio de Ilidža, que ficava depois do aeroporto, para o mesmo hotel onde o arquiduque Francisco Ferdinando dormiu antes de sua própria visita apocalíptica. Ali, Burns tomou a decisão de voltar para Sarajevo. “Tão logo partimos, os sérvios começaram a bombardear a cidade”, diz ele. “Dez mil bombas naquele dia. Sentiram-se livres porque os jornalistas tinham partido.”

Os olhos faziam diferença, ainda que limitada. Em *Sobre fotografia*, Susan discutiu os limites da representação de uma calamidade. “Uma foto que traz notícias de uma insuspeitada região de miséria não pode deixar marca na opinião pública, a menos que exista um contexto apropriado de sentimento e de atitude.”²⁵ Isso permitia a uma testemunha — um escritor, um jornalista, um fotógrafo — criar esse contexto; mas esse processo podia ser angustiantemente lento, e não era tão fácil saber se estava fazendo alguma diferença. “Um escritor não pode mais achar que sua tarefa imperiosa é levar as notícias ao mundo”, escreveu ela. “As notícias já são levadas.”²⁶

Foi isso que David descobriu. Todo mundo, em toda parte, sabia o que estava acontecendo na Bósnia, ainda que poucos fossem além de expressões retóricas de solidariedade. Os políticos contavam com o cansaço da compaixão, exatamente como Susan alertara em *Sobre fotografia* — fotos de guerra se tornariam nada mais que “uma reprise insuportável de uma exibição de atrocidades já familiar”.²⁷ E as vítimas, enraivecidas pela evidente indiferença do mundo, zombavam dos impotentes portadores de notícias, fossem eles celebridades ou jornalistas.

Em Sarajevo, nos anos do cerco, não era incomum ouvir, no meio de um bombardeio ou de uma rajada de tiros de snipers, um morador gritar com os fotojornalistas, facilmente reconhecíveis pelo equipamento pendurado no pescoço: “Estão esperando uma bomba explodir para poder fotografar alguns cadáveres?”²⁸

Os repórteres que estavam arriscando a vida pelo bem de Sarajevo eram julgados. E eles, por sua vez, julgavam aqueles que suspeitavam estar fazendo turismo. Mas tanto os sarajevianos como os jornalistas

respeitavam Susan Sontag. Uma dessas jornalistas, a americana Janine di Giovanni, ficou impressionada com sua pura capacidade de resistência.

Era incrivelmente duro para mim, uma garota de vinte e poucos anos. E ela era uma mulher na faixa dos sessenta. Aquilo me espantou de verdade. Para uma intelectual de Nova York, era um lugar estranho para estar. Vinham muitas celebridades, e os repórteres eram sarcásticos. Lembro que fiquei sabendo que ela viria e não me impressionei muito. Mas ela não se queixava. Sentava-se com todas as outras pessoas, comia qualquer porcaria, vivia nos mesmos quartos destruídos por bombas em que nós vivíamos.²⁹

O ator Izudin Bajrović diz:

Ela representava para nós a *parte* do mundo que compreendia o que estava acontecendo e estava disposta a fazer alguma coisa a respeito. *Não* o mundo. Mas para nós ela ter vindo significava mais do que se viesse algum primeiro-ministro. Não acreditávamos de fato em primeiro-ministro nenhum. Nunca duvidamos da boa vontade dela. Duvidávamos da de todos os outros.³⁰

Se o aplauso e a prosperidade traziam à tona o pior dela, a opressão e a privação revelavam o melhor. Se podia ser arrogante em Nova York, em Sarajevo ela era gentil. Ali, ela colocou o corpo na linha de fogo, e testemunhou e conquistou respeito universal; mas nada disso respondia à difícil pergunta que ela fazia: o que, como indivíduo ou como símbolo, ela podia concretamente fazer para ajudar. “Eu não queria ser uma turista aqui”, disse ela, “só observar enquanto todo mundo sofria... Eu queria dar

alguma coisa, contribuir.”³¹ Talvez, escreveu ela mais tarde, a resposta mais apropriada tivesse sido o silêncio:

O melhor é não dizer nada, e essa era a minha intenção original. Falar do que estamos fazendo parece — e talvez se torne mesmo, a despeito de nossas intenções — uma forma de autopromoção.³²

Essa era a resposta — o silêncio — oferecida por muitos artistas modernos. Foi a resposta que Elisabet, em *Persona* de Bergman, escolheu quando confrontada com outros horrores exemplares: um monge vietnamita ateando fogo em si mesmo; uma criança aterrorizada no gueto de Varsóvia. Elisabet, escreveu Susan quase trinta anos antes, “quer ser sincera, não desempenhar um papel, não mentir; fazer o interior e o exterior se unirem, [e] tendo rejeitado o suicídio como solução, decidiu ficar muda”. Mas essa era uma resposta espiritual, não política. Os bósnios tinham necessidades reais, e Susan tinha a esperança de ser de alguma ajuda real.

Eu teria ficado contente simplesmente em ajudar alguns pacientes a se acomodarem numa cadeira de rodas. Assumi um compromisso colocando em risco minha vida, sob uma situação de extremo desconforto e perigo mortal. Caíam bombas, balas passavam voando pela minha cabeça... Não havia comida, nem eletricidade, nem água corrente, nem correio, nem telefone, dia após dia, semana após semana, mês após mês. Isso não é “simbólico”. Isso é real.³³

Em sua primeira visita, ela pediu a Ferida Duraković que organizasse um encontro com intelectuais. Duraković convidou algumas pessoas que trouxeram previsíveis pedidos de assistência material — que, a seu tempo,

Susan providenciaria. “Mas o que vocês querem que eu faça”, perguntou ela, “além de trazer comida, dinheiro, água ou cigarros? O que vocês querem de mim?”

Por fim, com Pašović, diretor do Festival Internacional de Teatro, ela discutiu a montagem de uma peça. Isso de forma alguma libertaria a cidade. Mas tinha, sim, alguma utilidade prática. Daria emprego a atores, proporcionaria atividade cultural e mostraria ao mundo que os clãs supostamente bárbaros da Iugoslávia eram tão modernos quanto as pessoas que talvez lessem sobre o espetáculo em seus jornais. Ela pensou em *Ubu rei*, a peça de Alfred Jarry que é frequentemente vista como avó do teatro moderno.³⁴ E ela mencionou *Dias felizes*, a peça de Beckett sobre uma mulher que trai o marido, lembrando dias mais felizes, enquanto é enterrada viva. A terra chega a seu pescoço no final da peça.

“Ela veio com Beckett”, recorda Pašović. “E eu disse: Mas Susan, aqui — em Sarajevo — nós estamos esperando.”³⁵

35. Um evento cultural

“Ser! Ser não é nada! Ser é vir a ser!”, exclamava um personagem na primeira aventura teatral de Susan.¹ Era *Come tu mi vuoi*, de Pirandello, que ela dirigiu em Turim em 1979 a pedido de Adriana Asti, uma atriz que tinha estrelado *Duet for Cannibals*.² Pirandello havia sido por muito tempo um autor de sua predileção: já em 1958, ela escreveu que “as reflexões piegas de Pirandello sobre ilusão & realidade sempre me atraíram”.³ Ela também foi a Turim, segundo uma amiga, para estar mais perto de Carlotta.⁴ E a peça tinha uma conexão com outra heroína de Susan, que protagonizara uma versão cinematográfica de 1932, *Como me queres*:

O que me fascina nessa peça de Pirandello é o tema do canibalismo psicológico. Então eu transferi a personagem representada por Greta Garbo na versão cinematográfica para o centro da minha montagem como uma espécie de abelha rainha que enreda as outras personagens; mas em última análise ela é vítima deles.⁵

Durante essa produção, outra peça nasceu: *Alice in Bed*, encenada pela primeira vez em Bonn em setembro de 1991.

Um dia, Adriana Asti, que tinha o papel principal, me pediu — será que eu digo? — brincando: “Por favor, escreva uma peça para mim. E não se esqueça: tenho que estar em cena o tempo todo”. E então Alice James, escritora abortada e inválida profissional, entrou na minha cabeça, e inventei a peça na hora e contei para Adriana. Mas levei mais dez anos para escrevê-la.⁶

Alice James era, quase como Susan Taubes, uma reprimenda, um símbolo do fracasso feminino, alguém por quem Susan Sontag tinha um interesse antigo. Sontag teve câncer aos 42 anos; Alice James morreu da mesma doença aos 43. Irmã talentosa de dois grandes escritores, William e Henry, Alice não dispusera do “egocentrismo, da agressividade e da indiferença ao eu que um grande talento criativo requer para poder florescer”, escreveu Sontag — aquele mesmo egocentrismo que ela, concordando com Virginia Woolf, acreditava que vinha mais naturalmente para os homens.⁷

Em vez disso, Alice ficava de cama. Na peça, Sontag mostra várias mulheres renomadas, reais e mitológicas — Kundry e Myrtha, Emily Dickinson e Margaret Fuller — que precisam ser sedadas, acalmadas, ou “postas para dormir”; e que, cada uma a seu modo, se enfrentam com a questão da ação, de como reagir. Elas têm, diz Sontag, “o luxo burguês da invalidez psicológica”,⁸ um tema que ocupava muito sua mente enquanto ela dirigia Pirandello: “outra peça sobre uma mulher em desespero que é, ou finge ser, impotente”.⁹

Essas mulheres eram realmente impotentes ou apenas “fingiam” ser? “Alice é desonrada pela ideia de que suas ameaças de suicídio eram meras autodramatizações”, escreveu um crítico, “como se não passassem de palavras vazias de um ator”.¹⁰ Essas ameaças remetem às ameaças de suicídio de Susan, quando estava terminando seu relacionamento com Lucinda; e permitem que ela reflita, de novo, sobre a questão do dever.

Dever para consigo mesma:

ALICE: A vida não é só uma questão de coragem.

MARGARET: Mas é.¹¹

— e dever para com os outros:

KUNDRY: É difícil salvar quem quer que seja. Mas é tudo o que desejamos.

Em 1985, Frank Rich, crítico de teatro do *New York Times*, escreveu:

Se alguma vez já houve um Evento Cultural, ele é *Jacques e seu amo*, a peça de Milan Kundera agora em cartaz no American Repertory Theater de Harvard. Essa montagem não é apenas a estreia americana da única obra para o palco do escritor tcheco, mas também marca a estreia americana de Susan Sontag como diretora teatral. Folheando o programa, a gente quase espera descobrir Irving Howe e Philip Roth no elenco.¹²

Na era pós-ideológica, isso era um Evento Cultural: nomes famosos entreendendo profissionais liberais, professores e banqueiros cuja presença poderia ser esperada para ver uma peça dirigida por Susan Sontag em Harvard. Não havia nada errado com esse tipo de cultura. Mas era uma prima pobre da cultura tal como Sontag sempre entendeu a palavra. A grande arte conferia tal sentido e dignidade à vida que valia a pena literalmente morrer por ela — assim como se mostrara disposta a dar sua vida por Stravinsky na adolescência, assim como sempre admirara mais, na vida adulta, aqueles artistas que entendiam a arte como tauromaquia.

Por essa cultura ela empenhara sua vida. Durante décadas, Sontag foi obrigada a ver sua centralidade questionada, seus valores corroídos. “O solapamento de padrões de seriedade é quase completo”, escreveu ela em 1996, “com a ascensão de uma cultura cujos valores mais inteligíveis, mais persuasivos, provêm das indústrias do entretenimento”.¹³ Por volta daquela época, ela mencionou a Miranda Spieler, sua assistente, que durante o levante da Universidade Columbia de 1968 um dos líderes publicou uma

carta que terminava com a frase “Contra a parede, filhos da puta”. Susan comentou com sarcasmo: “Eu não tinha me dado conta de que estávamos indo nessa direção”.¹⁴

E a direção apontava menos para a revolta do que para o dinheiro. Uma coisa era a pessoa ofertar a vida por Shakespeare, Rembrandt e Mozart, outra era ofertá-la por Andy Warhol. A visão consumista não exigia nada, certamente nenhum sacrifício. Essa talvez fosse a diferença entre cultura e Evento Cultural: num Evento Cultural, não havia o menor risco de ser perfurado.

O modernismo tinha colocado em questão a função social da arte. Mas o intuito não era vê-la substituída por etiquetas de preços. Grande parte da arte moderna — das composições silenciosas de John Cage às instalações de Paul Thek e aos happenings de Allan Kaprow — manifestava um desejo de se colocar fora do âmbito da compra e venda. Esses artistas buscavam outra justificação: Sontag citou a exigência de Artaud de que “a arte se justifique pelos padrões da seriedade moral”.¹⁵ Mas a questão de quais deveriam ser tais padrões era insanamente difícil, e o próprio Artaud não encontrava um uso para a arte: a sua visão, escreveu ela naquele ensaio, “torna uma obra de arte literalmente inútil em si mesma”.¹⁶ Idem para o papel social e político do escritor:

Os autores modernos podem ser reconhecidos por seu esforço de se despojarem, por sua vontade de não ser moralmente úteis à comunidade, por sua inclinação a apresentar-se não como críticos sociais, mas como visionários, aventureiros espirituais e párias sociais.¹⁷

No entanto, Sontag encontrou uma utilidade diferente, menos óbvia na postulação de Artaud de “um materialismo psicológico: o espírito absoluto é também absolutamente carnal”.¹⁸ Seus “escritos sobre teatro podem ser lidos como um manual psicológico sobre a reunificação da mente e do corpo. O teatro se tornou sua metáfora suprema para a vida autocorretiva, espontânea, carnal e inteligente do espírito”.¹⁹ Essa reunificação não seria divertida. “O seu teatro não teria nada a ver com o objetivo de fornecer ‘diversão inútil, artificial’”, escreveu ela. “Somente o mais fervoroso dos moralistas teria desejado que as pessoas comparecessem ao teatro como vão ao cirurgião ou ao dentista.”²⁰ Isso era “arte como sacrifício”. E embora isso pudesse precipitar “uma consciência vívida e inteiramente unificada”²¹ e até “curar a cisão entre linguagem e carne”,²² podia também levar à morte.

Susan voltou a Sarajevo em 19 de julho de 1993 para dirigir *Esperando Godot*. A montagem foi produzida sem suprimento regular de eletricidade, sem figurinos dignos do nome e com um cenário feito de nada mais que as lonas plásticas que a ONU distribuía para cobrir janelas destruídas pelos tiros de francoatiradores.²³ No entanto, aquela produção se tornou um evento cultural no sentido mais elevado da expressão, um evento que mostrou o que havia sido a cultura modernista — e o que, em circunstâncias extraordinárias, ela ainda podia ser.

“Em lugar nenhum o risco foi tão grande, pois o que está envolvido desta vez, sem ambiguidade, é o que é essencial”, escreveu Alain Robbe-Grillet em fevereiro de 1953, menos de um mês depois da estreia de *Godot*. “Em lugar nenhum, além disso, os meios empregados foram tão *pobres*.”²⁴ Estava se referindo aos meios próprios de Beckett: um cenário que consistia numa árvore esquelética e numa lata de lixo;

uma linguagem estritamente mínima; um elenco surrado de mendigos — um privado da visão, outro da fala — esperando por uma salvação, um clímax, que nunca vem.

Em Paris, em 1953, aquelas eram escolhas artísticas: metáforas. Em Sarajevo, quarenta anos depois, era a realidade cotidiana. “Eles viam pessoas sendo felizes e sofrendo”, escreveu o primeiro crítico sobre a peça, “e não entendiam que estavam assistindo às próprias vidas”.²⁵ Esse erro de entendimento não afligia os sarajevianos. Ao montar o elenco, Susan perguntava aos atores se havia alguma conexão entre a vida deles e a peça de Beckett. Admir Glamočak, que seria escalado como o personagem ironicamente chamado de Lucky, sortudo em inglês, respondeu:

Eu representaria Lucky de modo a retratar Sarajevo, retratar esta cidade. Lucky é uma vítima. E Sarajevo era uma vítima. Eu tinha na época uns dez quilos a menos que agora, portanto não precisava de maquiagem nenhuma e tinha só que mostrar uma pequena parte do meu corpo para que se pudesse ver meus ossos e algo que supostamente eram músculos. E tudo aquilo que Lucky diz e que não faz sentido era de fato a voz de qualquer pessoa em Sarajevo.²⁶

Izudin Bajrović julgava que a escolha da peça era óbvia:

Estávamos realmente esperando que alguém viesse e nos libertasse daquela desgraça. Acharmos que seria um ato humano. Um ato decente. Libertar-nos do sofrimento. Mas ninguém vinha nos ajudar. Esperávamos em vão. Esperávamos por alguém que dissesse: isto não faz sentido, essas pessoas serem mortas desse jeito. Estávamos esperando. Vivíamos realmente *Esperando Godot*.²⁷

Susan se hospedou no Holiday Inn, um alegre prédio amarelo cujo nome evocava uma classe média de férias em destinos incólumes. Agora, apenas uma década depois de ter sido construído para as Olimpíadas de Inverno de 1984, via-se enclachado no final de uma larga avenida chamada oficialmente Zmaja od Bosne, mas conhecida mundo afora como Beco dos Francoatiradores. Era a principal via entre o aeroporto e o centro da cidade, e seus muitos edifícios altos ficavam frente a frente com as posições sérvias nos morros vizinhos.

Do aeroporto, chegava-se ao Holiday Inn num veículo blindado das Nações Unidas ou, na falta deste, de automóvel: para evitar os tiros, o truque era reclinar ao máximo o assento do motorista, que dirigia quase deitado, na maior velocidade possível, ao longo da avenida. Na curta distância entre o aeroporto e o Holiday Inn as pessoas podiam ser mortas, e frequentemente o eram.

O hotel em si era um grande retângulo em torno de um pátio interno coberto. O lado voltado para as posições sérvias tinha sido bombardeado, mas o lado oposto ainda era razoavelmente seguro. Ali estava alojada a maioria dos repórteres estrangeiros. “Um dos funcionários do hotel disse que não havia tantos hóspedes desde as Olimpíadas de Inverno de 1984”, escreveu Susan.²⁸

Os funcionários faziam um grande esforço para manter as aparências, mas seus uniformes elegantes foram se tornando cada vez mais andrajosos, e eles cozinhavam o que tivessem à mão num fogareiro no chão da cozinha.

Pelos padrões do cerco, o Holiday Inn era um lugar de luxo: havia comida, na forma de pãezinhos servidos no café da manhã. Na cidade sitiada, até mesmo isso era quase um milagre, e ninguém sabia ao certo como os funcionários conseguiam obtê-los. Um ator, Izudin Bajrović, relembra o que essa comida significava para o elenco faminto de Susan:

Por algum motivo, de algum lugar, ela nos trazia pães que recolhia na mesa do café da manhã. Comíamos aquilo e era maravilhoso. Agora, quando a gente come um sanduíche no trabalho, não é um grande acontecimento. Mas na época, quando ela trazia aqueles pãezinhos, era uma coisa muito importante.²⁹

Ferida Duraković recorda os modos oblíquos de Susan para mostrar afeto. “Não era uma pessoa afetuosa”, diz ela. “A gente precisava ter muito cuidado ao conversar com ela e estar em sua companhia.” Em vez disso, ela mostrava uma solidariedade mais discreta:

Naquela época, ela estava fumando bastante; estava muito nervosa e fumava meio cigarro e o apagava no cinzeiro. De repente, no terceiro ou quarto dia, vi que os atores esperavam que ela jogasse fora a guimba, porque era meio cigarro. Depois de uma pausa de quinze minutos, eles voltavam ao cinzeiro. Uma manhã ela percebeu o que estava fazendo e nunca mais fez aquilo. Ou fumava cada cigarro até o fim ou deixava um maço perto do cinzeiro, como se tivesse esquecido seus cigarros. Era o seu jeito de não humilhar os atores.³⁰

Senada Kreso, funcionária do Ministério da Informação encarregada de ajudar visitantes estrangeiros, relembra outro gesto, inesquecível porque significou ser vista não como uma vítima desgraçada, mas como uma mulher normal. Enquanto muitos visitantes estrangeiros chegavam com comida, Susan apareceu com “um enorme frasco de Chanel Nº 5” para dar de presente a Senada. “Aquilo marcou o início da minha extrema admiração pela mulher, não só pela escritora.”³¹

E Bajrović jamais esqueceu sua gentileza.

Em 18 de agosto, primeiro aniversário de minha filha, Susan chegou para o ensaio com uma melancia. Para nós... nem sei descrever. Era incrível. Eu não podia acreditar. E quando descobriu que era aniversário da minha filha, ela me deu metade da melancia. Era mais que ganhar na loteria. Como se alguém te desse agora uma Mercedes novinha. Até mais! Quando cheguei em casa com a meia melancia, ninguém acreditou que estivesse enxergando direito.³²

Um dos itens mais tocantes nos arquivos de Sontag é um desenho de uma melancia listrada de verde e branco. Acima dela, com uma letra infantil: “Susan é nossa melancia grandona!”³³

“Estou em busca da minha dignidade. Não ria”, Susan escrevera em seu diário em 1971. A frase soaria verdadeira em Sarajevo, também, para pessoas que, disse ela, tinham que “consumir grande parte de cada dia tomando providências para que a descarga da privada funcione, a fim de que seus banheiros não virem fossas sanitárias”.³⁴ Para Sarajevo, assim como para Susan Sontag, a cultura era o melhor meio de

superar a humilhação e o medo. “Eu vou mesmo buscar água”, disse Ines Fančović, uma estrela veterana dos palcos de Sarajevo, que interpretava Pozzo.

Mas seria horrível se eu tivesse que pensar em mim mesma como a mulher que vai buscar água. Quando estou trabalhando no teatro, esqueço todo o resto. Esqueço que tenho que carregar de trinta a cinquenta litros de água por dia, esqueço o medo das bombas, o grande medo que tenho das bombas.³⁵

Ao longo do escaldante e faminto verão de 1993, Sontag e seus atores trabalharam dez horas por dia. A produção original parisiense — dirigida, não por coincidência, por um amigo de Artaud, Roger Blin — tinha uma cenografia básica, e a produção de Sarajevo também: não por uma escolha artística, mas porque não havia alternativa.

Atuamos à luz de velas [diz Glamočak]. Tínhamos dois pequenos refletores que estavam engatados num gerador. Às vezes não tínhamos combustível para o gerador. Então trazíamos mais velas, mas aí acabavam as velas. Então fizemos nossas próprias lâmpadas a óleo. De modo que o mundo de Beckett estava perfeitamente situado no aqui e agora.

Esse aqui e agora revelava dificuldades que Beckett não poderia ter previsto. Alguns obstáculos eram técnicos: “Na ausência da visão periférica normal que todos têm à luz do dia ou sob iluminação elétrica”, escreveu ela, “os atores não podiam fazer algo tão simples, como pôr ou tirar seus chapéus-coco ao mesmo tempo”.³⁶ Alguns eram nutricionais: apesar dos esforços dela para manter a trupe alimentada, os atores estavam tão subnutridos que se deitavam sempre que havia um intervalo. “Outro sintoma de fadiga: eles demoravam a memorizar suas falas mais do que quaisquer atores com quem eu havia trabalhado.”

“Desatenção e medo” também os faziam esquecer suas falas,³⁷ e seu medo não era abstrato. O grau de perigo variava, mas nunca podia ser tirado da cabeça. Um dia, Sarajevo foi atingida por cerca de 4 mil bombas; em outro dia, 30 de julho, apenas uma caiu: bastou para matar Vlado Šparavalo, um ator shakespeariano bem conhecido. Quando a notícia chegou à sala de ensaio, lembra Bajrović,

Susan veio e perguntou se estávamos em condições de trabalhar naquele dia. Fui o único que disse achar que não deveríamos trabalhar. E Susan concordou. Ora, talvez eu tenha sido patético naquele dia. Talvez eles estivessem certos. Todo dia morria alguém aqui.³⁸

Os atores estavam imbuídos da importância de seu trabalho. Em nenhum lugar era possível tal drama artaudiano como em Sarajevo, se por “artaudiano” entendermos “o mundo de vítimas de um flagelo que Artaud invoca como o verdadeiro tema da dramaturgia moderna”.³⁹ Velibor Topić, que interpretava Estragon, dá uma ideia do que, naquele contexto, significava atuar.

Você não tinha como tapear a plateia. Você não sabia se estaria vivo dali a cinco minutos, ou dez, ou no dia seguinte. Então você não podia enganá-los. Tinha que lhes dar sua capacidade honesta de representar porque simplesmente não sabia se poderia atuar em outra encenação no dia seguinte. Eu

atuei diante de pessoas feridas, atuei diante de crianças cegas, no hospital, no segundo andar, enquanto no térreo havia gente tendo as pernas amputadas, pessoas que estavam literalmente perdendo a vida, gritando, enquanto eu atuava.⁴⁰

Contra esse pano de fundo, a peça tomou forma. Susan fez mudanças significativas no texto. Os mendigos, Vladimir e Estragon, tornaram-se três pares diferentes: um homem e um homem; uma mulher e uma mulher; e um homem e uma mulher. Isso criava outro obstáculo, tornando a peça excessivamente longa; por isso Susan decidiu, sete dias antes da estreia, cortar o segundo ato. “O segundo ato iria permanecer na cabeça da plateia, assim como na cabeça de todos nós”, Glamočak recorda que ela explicou. “Talvez no segundo ato pudéssemos simplesmente ficar sentados com os espectadores e esperar junto com eles, quem vai fazer o quê, o que vai acontecer agora.”

Havia razões práticas para o encurtamento: “Como eu poderia pedir à plateia, que não teria saguão, banheiro nem água, que ficasse sentada de maneira desconfortável, sem se mexer, durante duas horas e meia?”.⁴¹ E havia razões simbólicas:

Talvez eu tenha sentido que o desespero do primeiro ato era o suficiente para a plateia de Sarajevo e quisesse poupá-la de uma segunda vez em que Godot não vem... Pois *Esperando Godot* era, precisamente, uma ilustração tão adequada dos sentimentos dos habitantes de Sarajevo agora — privação, fome, desalento, à espera de que uma potência estrangeira e arbitrária os salvasse ou os tomasse sob sua proteção — que parecia também adequado encenar *Esperando Godot, Primeiro ato*.⁴²

A produção foi aclamada em Sarajevo, diz Glamočak.

Ela fez um espetáculo fantástico. Porque conseguiu criar um espetáculo que está acontecendo aqui e agora com o texto de outra pessoa, escrito tantos anos antes de o montarmos aqui.⁴³

O simbolismo era importante, recebido, segundo Senada Kreso, “como a história de nossas vidas”. Quem o viu nunca esqueceu, diz Ademir Kenović, um produtor que, milagrosamente, continuou fazendo filmes durante a guerra, incluindo um de *Godot*.

Estava proporcionando esperança, e quando uma coisa é forte, na guerra ela é cem vezes mais forte. Quando uma coisa é boa, é cem vezes melhor. A importância psicológica foi ENORME. Susan Sontag está falando ao mundo sobre o que está acontecendo aqui! Então é muito maior do que você pode imaginar.⁴⁴

Se a peça causou um grande impacto naqueles que a viram, foi também importante para os que não a viram: para aqueles para quem a Bósnia era um conflito distante e inescrutável. Como o que pode ter soado como falsa modéstia, Susan escreveu que ficou “surpresa com a grande atenção que a imprensa internacional deu a *Godot*”.⁴⁵ Ela havia sido acusada com frequência de buscar publicidade, e assim foi também na Bósnia: num exemplo especialmente cretino, o jornalista irlandês Kevin Myers escreveu que

seu “verdadeiro erro foi não ter informado pelo rádio as coordenadas dela à artilharia sérvia, dizendo que elas designavam a localização da fortificação militar bósnia”.⁴⁶

No entanto, Susan tinha razão para estar surpresa. Apenas alguns anos antes que o uso da internet se tornasse universal, enviar notícias para fora da cidade sitiada representava um desafio quase insuperável. Todos os meios de comunicação que dependiam da eletricidade — rádio, telefone, telégrafo, televisão — haviam cessado de existir quase inteiramente. Para mandar reportagens ao *New York Times*, John Burns recorreu a um rádio militar especial no Edifício da Presidência, onde ele ditava matérias a um policial que estava numa cidade próxima a Sarajevo — um policial que mal falava inglês — que as despachava para Split, na Croácia, e dali, por computador, elas seguiam para Nova York.⁴⁷

Os bósnios estavam perfeitamente conscientes das dificuldades e não eram ingênuos quanto ao que aconteceria se as informações vazassem. Mas ainda estavam esperançosos, segundo Izudin Bajrović:

Tínhamos esperança de que aquele projeto abrisse os olhos do mundo. E eles viam o que estava acontecendo conosco e reagiriam. E esperávamos que Susan Sontag fosse poderosa o suficiente para fazer as coisas se moverem. Nossas expectativas eram elevadas, obviamente. Mas não tínhamos sequer como saber se o mundo estava sendo informado a respeito.⁴⁸

Quando ficaram sabendo quanta publicidade a produção conseguira, os sarajevianos sitiados ficaram empolgados. “A primeira página do *Washington Post*: ‘Esperando Clinton’, ‘Esperando intervenção’”, diz Pašović. “Para nós era uma grande vitória — o *New York Times* e todo mundo escreveu a respeito.”⁴⁹ Era um reconhecimento da dignidade que a cultura conferia. “Esperávamos que as pessoas no mundo exterior ficassem sabendo sobre nós”, diz o poeta Goran Simić. “As pessoas no Ocidente tinham a impressão de que éramos uma gente completamente incivilizada.”⁵⁰

Susan estava frustrada com a indiferença de seus amigos poderosos, mas dois deles não se furtaram a ajudar, gerando eles próprios uma onda de publicidade. Na França, Nicole Stéphane andara passando o chapéu. Pierre Bergé, companheiro de Yves Saint-Laurent, estava de férias quando tocou o telefone: “Susan está em Sarajevo e quer encenar *Esperando Godot*”, disse Nicole, “mas precisa de dinheiro. Dá para fazer alguma coisa?”.⁵¹ Bergé concordou imediatamente, e pouco tempo depois Susan escreveu:

Nicole me surpreendeu aparecendo na cidade sitiada (uma coisa nada fácil de fazer!) para dirigir pessoalmente, só com um operador de câmera e um técnico de som, um documentário sobre a montagem de *Esperando Godot* que eu estava ensaiando com atores locais num teatro bombardeado [...] Nicole estava, como de costume, destemida e entusiástica — exatamente como deve ter sido na condição de adolescente voluntária das Forças Francesas Livres em Londres, participando da Libertação de Paris.⁵²

Miro Purivatra, que pedira a David que trouxesse Susan Sontag sem desconfiar que ela era sua mãe, estava destinado a ter mais uma surpresa. Ao final de sua primeira visita, Susan especulou se havia algo ou alguém que ela pudesse trazer quando voltasse a Sarajevo, e ele mencionou — sem ter a mais leve

noção da conexão entre elas — uma fotógrafa famosa. “Talvez ela possa fazer algumas fotos aqui”, disse ele.

Então uns cinco meses depois Susan Sontag bate à minha porta. “Oi, Miro. Trouxe a convidada que você me pediu.” Ela trouxe Annie Leibovitz.⁵³

Tão logo chegou, Annie começou a fazer fotos expressivas, entre elas a da maternidade do Kosëvo Hospital, onde mães davam à luz sem anestesia; e dos heroicos jornalistas do jornal *Oslobođenje*, que se esforçavam para trazer notícias a poucos metros da linha de frente. Talvez sua imagem mais famosa seja a de uma bicicleta de criança tombada ao lado de uma mancha — um semicírculo, como numa pintura zen *ensō* — de sangue. Não havia nada de embelezamento ou distanciamento naquele tipo de fotografia, conforme ela recordava:

Topamos com aquilo por acaso quando passávamos de carro. Disparos de morteiro mataram três pessoas, entre elas o menino na bicicleta. Ele foi colocado no banco traseiro do nosso carro e morreu a caminho do hospital.⁵⁴

“Fotografar é essencialmente um ato de não intervenção”, escrevera Sontag em *Sobre fotografia*.⁵⁵ Agora ela percebia como eram essenciais as imagens para a causa bósnia. Publicadas na *Vanity Fair*, elas trouxeram a guerra à atenção de milhões de pessoas que não tinham lido David Rieff em *The Nation* nem John Burns no *Times*. Nas páginas da revista, o trabalho de Annie produziu algumas associações singulares — “Lá estava de repente Sarajevo lado a lado com Brad Pitt” — e também em sua própria vida. Depois de fotografar o menino assassinado, ela voltou para casa: “Eu tinha que lembrar qual lado era melhor para fotografar o rosto de Barbra Streisand”.⁵⁶

O *Godot* de Sontag respondia a muitas das perguntas essenciais sobre a utilidade da arte moderna. Ele não salvou o menino da bicicleta, nem precipitou uma intervenção militar, nem evocou o grande quaquaquaquá. Mas ela encontrou um meio de oferecer tudo o que tinha, seguindo a exortação de Vladimir no segundo ato:

Vamos fazer alguma coisa, enquanto temos a chance! Não é todo dia que precisam de nós. Não que sejamos pessoalmente requisitados. Outros poderiam servir muito bem, se não melhor. É a toda a humanidade que eles se dirigem, esses gritos de socorro que ainda soam nos nossos ouvidos! Mas neste lugar, neste momento, toda a humanidade somos nós, queiramos ou não. Vamos aproveitar ao máximo, antes que seja tarde demais! Vamos representar condignamente uma vez na vida a laia asquerosa a que nos condenou um destino cruel!⁵⁷

Se uma condição do artista moderno — da *pessoa* moderna — é a consciência de que *Godot* não vai aparecer, isso não significa que essa pessoa não seja necessária, que ela não possa fazer alguma diferença. A determinação de Sontag de fazer essa diferença a tornava excepcional. “Ela não era *vista*

como singular”, diz Kenović. “Ela *era* singular.”⁵⁸ Depois de sua morte, a praça pública em frente ao Teatro Nacional da Bósnia foi batizada de praça Susan Sontag. Foi uma homenagem apropriada, diz Admir Glamočak:

Susan Sontag foi nomeada cidadã honorária de Sarajevo, a mais alta distinção concedida pela cidade: eu não tenho essa distinção. Não tenho minha própria praça em frente ao teatro. Não apenas eu, mas nenhum dos atores. Velhos atores ganham uma ruazinha nos subúrbios quando morrem. Mas eu sempre pensei: se é Susan Sontag, ela *merece* a maldita praça.⁵⁹

36. A história de Susan

Sontag produziu *Esperando Godot* em 1993, em sua segunda visita a Sarajevo. Ela voltaria à Bósnia mais sete vezes antes do final de 1995, quando os Acordos de Dayton foram assinados numa base da Força Aérea em Ohio. O acordo pôs fim ao cerco, mas repartiu a Bósnia nos enclaves produzidos por “limpeza étnica” e tornou o país estagnado em termos econômicos e impotente em termos políticos. Durante os anos do cerco, a vida de Susan estaria ligada de forma inextricável à da Bósnia, e suas ações heroicas prosseguiriam inteiramente sem a publicidade que *Godot* havia trazido.

A cada viagem, ela trazia maços e maços de marcos alemães, a moeda extraoficial da Bósnia, escondidos em suas roupas, e os distribuía a escritores, atores e associações humanitárias. Trazia cartas a um lugar que estava isolado do mundo e não tinha um correio operante, e levava outras de volta quando saía de lá. Ganhou em 1994 o prêmio Montblanc de la Culture, de patrocínio das artes, e destinou o valor em dinheiro a Sarajevo. Ela tentou criar uma escola de ensino fundamental para crianças impossibilitadas de assistir às aulas por causa da guerra; falou sem parar em defesa da causa bósnia na Europa e nos Estados Unidos; importunou

amigos em altas posições para que ajudassem pessoas a escapar de Sarajevo.

Quando teve seu pedido de visto recusado pela embaixada norte-americana em Zagreb, Atka Kafedzić pegou o telefone. “Me dê meia hora e depois volte à embaixada”, ordenou Susan. O visto, desnecessário dizer, foi concedido e acabou ajudando a família toda de Atka, catorze pessoas, a iniciar uma vida nova na Nova Zelândia.¹ Por intermédio do PEN canadense, ela ajudou o poeta Goran Simić, sua esposa Amela e os dois filhos do casal a chegarem ao Canadá. “Susan até organizou a festa de inauguração do novo lar”, diz Ferida Duraković — e para Ferida, que ficou grávida durante a guerra, Susan trouxe montanhas de vitaminas e remédios do pré-natal. E ajudou Hasan Gluhić a fugir para os Estados Unidos, uma vez que seu trabalho como motorista dela durante o período de *Godot* o colocara em perigo: “Os fundamentalistas [islâmicos] estavam contra ela e contra a peça”, escreveu ele num depoimento oficial do pedido de asilo nos Estados Unidos.

Em 3 de janeiro de 1994, cheguei em casa do trabalho e encontrei minha mulher aos prantos e meus filhos tremendo de medo. Na porta da minha casa tinham sido pichadas as palavras “traidor” e “herege”. No trabalho, no dia seguinte, encontrei na minha mesa um bilhete que dizia: “Gluhić: Lembre-se do que aconteceu a Salman Rushdie. Uma Bósnia islâmica não tem lugar para gente como você”.²

Os arquivos de Sontag trazem provas de seus mais de dois anos de esforços em prol de Gluhić. Ela escreveu a todo mundo, do senador Daniel Patrick Moynihan, que providenciou uma moção de interesse público, à Little Red School House, uma escola privada de Nova York, para pedir a

admissão dos filhos de Gluhić. E encontrou para ele um emprego junto a Annie Leibovitz.

“Se não tivesse visto eu não acreditaria”, diz John Burns. “Susan se tornou tremendamente popular. Havia uma enorme desenvoltura em seu modo de ser, e nenhum traço de superioridade.”³ Pašović a conhecia fora da Bósnia e compreendia que, em lugares como Nova York, ela precisava manter certa distância. “Ela não permitia muita proximidade, mas esse era o seu modo de filtrar as pessoas”, diz ele. “Aqui aquela atitude dela desaparecia. Ela era simplesmente normal, e as pessoas interagiam com ela.”⁴ Um símbolo dessa normalidade era sua recusa em usar um colete à prova de balas. O gesto ficou na lembrança de dezenas de bósnios, para os quais aquele era um modo de enfatizar a igualdade dela com os demais, sua disposição para enfrentar os mesmos riscos — de ser morta, de ser mutilada — que eles enfrentavam todos os dias. Para Miranda Spieler, que estava trabalhando para ela naquela época em Nova York, “ela dizia que gostava do fato de poder ser atingida. Falava sobre como, em certo sentido, era excitante para ela o fato de ser capaz de morrer”.⁵

Duraković relembra a intensa camaradagem e os muitos sentimentos positivos que a guerra suscitava:

Ela trazia bebida e tínhamos conversas maravilhosas, e uma das principais perguntas que ela me fez foi: “Qual é seu sentimento quanto à vida sob o cerco? Você está frustrada? Está deprimida?”. Eu disse: “Nunca na vida” — eu estava com 36 anos —, “nunca na vida me senti tão viva. Eu me sinto maravilhosamente bem. Quero viver, quero escrever, quero ver o dia nascer, quero encontrar pessoas. Tenho fome disso”. E ela disse: “Que interessante, porque quando tive câncer foi a

primeira vez na minha vida que pensei no quanto a vida é maravilhosa”.⁶

Kasia Gorska viu a mudança que Sarajevo trouxe a ela. “Quando voltou para cá, ela estava simplesmente plena de energia. Emanava aquela força advinda de estar bem no centro daqueles acontecimentos.”⁷ Em 1994, no meio da guerra, ela deu início a um romance chamado *Na América*, que, quando publicado, em 2000, seria dedicado “A meus amigos em Sarajevo” — e “aquele livro estava repleto de Sarajevo, repleto da energia de Sarajevo”, diz Duraković. “Ela estava cheia de vida aqui.”⁸

Mas, assim como o sucesso e o dinheiro a tornavam infeliz e impiedosa, seu propósito recém-descoberto azedou. Sua acusação aos intelectuais que deixavam de se engajar ao lado da Bósnia indisputava as mesmas pessoas que ela estava tentando recrutar. Se o seu ativismo era uma inspiração, ela o brandia como um dedo acusador, o que era desastroso, porque não havia modo de contestar a análise que ela propôs em 1995:

O individualismo e o culto de si mesmo e do bem-estar privado — em que figura, acima de tudo, o ideal da “saúde” — são os valores mais aptos a receberem o aval dos intelectuais. (“Como você pode passar tanto tempo num lugar onde as pessoas fumam o tempo todo?”, perguntou alguém aqui em Nova York ao meu filho, o escritor David Rieff, referindo-se a suas frequentes viagens à Bósnia.) Seria excessivo esperar que o triunfo do capitalismo consumista deixasse intacta a classe dos intelectuais. Na era do consumo, há de ser mais difícil para os intelectuais, que nada têm de marginais nem de empobrecidos, identificar-se com pessoas menos afortunadas.⁹

Como muitos que haviam testemunhado coisas terríveis, Susan tinha dificuldade para tirar da cabeça suas experiências. Achava difícil, também, estar perto de gente “que não quer saber o que você sabe, não quer que você fale sobre os sentimentos, a perplexidade, o terror e a humilhação dos habitantes da cidade que você acabou de deixar para trás”, escreveu ela em 1995. “Você descobre que as únicas pessoas com quem se sente confortável são aquelas que também estiveram na Bósnia. Ou em alguma outra carnificina.”¹⁰

Tudo isso era perfeitamente compreensível. Mas se tornou menos compreensível quando, dois anos depois, essa mesma análise a levou a dizer a outros intelectuais, sem rodeios, que calassem a boca.

Você não tem direito de manifestar publicamente uma opinião a menos que tenha estado lá, que tenha experimentado em primeira mão, no próprio local e por um tempo considerável, o país, a guerra, a injustiça, ou seja qual for o assunto de que está falando.

Na ausência de tal conhecimento e de tal experiência em primeira mão: silêncio.¹¹

Mas uma pessoa não tinha o direito de deplorar o cerco de Sarajevo sem ter experimentado pessoalmente o “seja qual for” que estava sendo infligido? Não havia nada a ser aprendido sobre o mundo que viesse da literatura, do cinema ou da fotografia — em suma, da arte?

A polícia saiu de folga. “Tudo o que ela dizia sobre a Bósnia era admirável”, diz Stephen Koch. “Seu comportamento a esse respeito era difícil de suportar. Porque se você não tivesse ido a Sarajevo, estava claro que não passava de um ser moralmente inferior. E ela deixava isso muito

claro, com uma atitude de superioridade quase zombeteira.”¹² A necessidade de invulnerabilidade moral que levara no passado a flertes com causas políticas questionáveis agora suscitava um comportamento que ofendia pessoas que, de resto, eram solidárias e admiradoras.

Sua atitude podia beirar o cômico, escreveu Terry Castle, que a encontrou “na rua principal, cafoninha e lotada de butiques, de Palo Alto”.¹³

Sontag estava vestindo o figurino de diva intelectual que era sua marca registrada: uma blusa preta volumosa e calças pretas folgadas e macias, tendo como acessórios uma porção de lenços exóticos revoltos. Ela os ajustava o tempo todo, ou os arremessava imperiosamente sobre um ombro, parando de quando em quando para dar um trago num cigarro ou soltar uma torrente de tosse catarrosa. (O famoso “look” Sontag sempre me lembra a indicação de palco em *Uma mulher do outro mundo*: “Entra Madame Arcati, vestindo joias selvagens”.) [...]

Ela vinha me falando sobre o cerco e comentando que uma mulher iugoslava com quem buscara abrigo lhe pedira um autógrafo, mesmo quando as bombas caíam ao redor delas. Ela se deleitava com a óbvia inteligência da mulher (“Claro, Terry, que ela havia lido *O amante do vulcão*, e, como todos os europeus, o admirava tremendamente”) e com seu próprio sangue-frio no episódio. Então se interrompeu abruptamente e perguntou, com fisionomia contraída, se eu alguma vez tive que escapar de francoatiradores. Eu disse não, infelizmente não. De repente ela saiu de si — desembestou numa correria febril, agachando-se entre uma entrada de butique e outra, seus tênis brancos convertidos num borrão, ao longo de toda a rua até a Restoration Hardware e a sorveteria Baskin-Robbins. Cinco ou seis transeuntes perplexos pararam

para assistir enquanto ela se agitava de um jeito infantil de um lado para outro, abaixando a cabeça, apontando para atiradores imaginários em cima dos telhados e gesticulando desvairadamente para que eu a seguisse.

Mas ela foi além da comédia involuntária. Numa festa em Nova York, seu comportamento fez com que Salman Rushdie reparasse na cisão da sua personalidade.

Ela era de fato duas Susans, a Susan Boa e a Susan Má, e enquanto a Susan Boa era brilhante, divertida, leal e bastante nobre, a Susan Má podia ser um monstro amedrontador. Um funcionário júnior da agência literária Wylie disse alguma coisa sobre o conflito bósnio que não agradou a Susan, e a Susan Má emergiu rugindo e o agente júnior da Wylie correu o risco de ser devorado.¹⁴

Richmond Burton via o comportamento antes reservado a Annie Leibovitz transbordar para todas as suas interações, “um complexo de mártir” associado a uma atitude tirânica com as pessoas. “Sua paciência simplesmente se esgotara”, diz ele, “e de algum modo isso estava ligado a Sarajevo. Aquilo meio que se apossou de tudo. Qualquer coisa era motivo para um acesso de fúria. A gente pensava: Não faça isso, Susan. E, no entanto, ela fazia.”¹⁵

Ela começou a falar de si mesma em termos grandiloquentes:

O que quer que eu fizesse, qualquer que fosse a vocação que eu assumisse, sei que não a assumiria com um espírito egoísta. Se eu tivesse me tornado médica, teria trabalhado num grande hospital — não teria um consultório particular, para ficar sentada num gabinete vendo

gente rica chegar com seus probleminhas e ganhando rios de dinheiro. Não, eu teria trabalhado num grande hospital com gente pobre...¹⁶

“Aconteceu alguma coisa que fez com que ela visse a si mesma como uma figura heroica quase sacrificial, em termos de seu envolvimento em Sarajevo”, diz Burton. “Cheguei a ouvi-la se descrever ao telefone — comparando-se com Joana d’Arc.”¹⁷

Os anos durante e após seu envolvimento com Sarajevo se tornaram a era dourada da “História de Susan”, cuja protagonista era incapaz de perceber como era percebida.

A mulher que via a si mesma como Joana d’Arc era a mesma que comia tanto caviar no Petrossian, na rua 58, que, nas palavras de Larry McMurtry, “dizimava a espécie”. Uma série de filmes e best-sellers fizera dele um homem rico, e Susan tirava bom proveito de sua boa situação. Uma noite, o voo de McMurtry, vindo de Washington, estava atrasado, e quando ele chegou ao restaurante o maître lhe disse que a srta. Sontag tinha ido embora, deixando-lhe um pedaço de papel: a conta do suntuoso jantar de caviar e vários pratos de que Susan havia se fartado.¹⁸

Greg Chandler, um novo assistente, testemunhou muitos acessos de mau humor. Um deles aconteceu no verão de 1995, quando ela precisou ir a Madri para o lançamento da edição espanhola de *O amante do vulcão*. Ela odiava ter que ir. Antes da viagem, entregou a Chandler uma caixa enorme com moedas do mundo todo que vinha colecionando havia décadas, e o instruiu a separar as pesetas. Quando ele finalmente terminou, Susan examinou a triagem e avistou um franco. Brandiu-o de modo acusatório: “Isto é um franco!”, gritou. “Isto é um franco! Que porra eu vou fazer com

um *franco* na *Espanha*?” Num acesso de fúria, apanhou as moedas e as atirou pela sala toda.

“Limpei devidamente a bagunça”, diz Chandler, “me sentindo como a Christina Crawford.”¹⁹

“Sempre preferi escrever o mínimo possível sobre minhas relações com minha mãe na última década da sua vida, mas basta dizer que elas foram muitas vezes inamistosas”, reconheceu David.²⁰

Mesmo pessoas do entourage de Susan que tinham antipatia ou ressentimento de David concordavam que ele estava numa posição impossível, como mostrava seu envolvimento com a Bósnia. Em 1995, ele publicou *Slaughterhouse: Bosnia and the Failure of the West* [Matadouro: Bósnia e o fracasso do Ocidente], uma acusação à “comunidade internacional”: as pessoas a que os bósnios se referiam quando faziam a piada “esperando Clinton”. O livro abordava muitas das questões linguísticas que Susan levantara no Vietnã. “Os franceses *eram* ‘os franceses colonialistas’; os americanos *são* ‘agressores imperialistas’”, ela escreveu então.²¹ Agora, David escrevia que “os chetniks *eram* agressores fascistas no sentido mais estrito da expressão, e a defesa de Sarajevo *foi* heroica”.²² Eles compartilhavam alguns interesses, mas o trabalho de David era o de um jornalista, e não de um esteta, e estava muito mais enraizado na política real do que qualquer coisa que Susan pudesse escrever.

Da perspectiva de David, o envolvimento de Susan na Bósnia era embaraçoso. Em parte porque ele próprio a levava para lá, em parte porque ela não tinha apoiado de modo inequívoco seus escritos. Em janeiro de 1993, Annie organizou um cruzeiro pelo Nilo para o aniversário de sessenta anos de Susan. Entre os convidados estava Howard Hodgkin, que

contribuiu com seus quadros para “Assim vivemos agora”, e seu companheiro, Antony Peattie. “Ela ficava falando mal dos escritos [de David], de seus romances, de sua vida”, diz Peattie.²³ E Hodgkin percebeu “o equivalente verbal de cortar as asas do filho sempre que aparecia a oportunidade. Ela era realmente muito desagradável”.²⁴

Na Bósnia, David descobrira uma missão. Depois de conhecer refugiados bósnios na Alemanha, ele sentiu “o mais forte sentimento de compulsão que eu já experimentei como escritor... e embarquei num voo para Zagreb”.²⁵ Confrontado com o horror e a injustiça da guerra bósnia, ele mal conseguia falar de outra coisa. De volta a Nova York, tentou convencer outras pessoas a ir a Sarajevo: “Convidei dezenas de pessoas, mas a única que eu convenci foi minha própria mãe!”.²⁶

Ela estava consciente do dilema que sua presença criava para David. Em público, ela cedia o lugar a ele. “Não vou escrever um livro porque acho que nessas questões de família deve haver uma divisão de trabalho — ele escreve o livro”, declarou, em sua primeira visita a Sarajevo.²⁷ Duas décadas antes, Paul Thek denunciara “a instauração da dinastia Sontag nas Letras Americanas”. Agora, ela ainda pensava na escrita como uma “questão de família”. De início, ela tentou se manter à parte, “porque julgava que aquela era a história de David”, diz Haris Pašović, “mas depois foi inevitável que ela também escrevesse sobre o assunto”.²⁸ David apenas disse: “Não era uma promessa que ela tivesse condições de cumprir”.

Mesmo antes de ela partir para lá, ele sabia que, caso ela se envolvesse, “seu papel iria inevitavelmente eclipsar o meu”.

Eu estava orgulhoso do que fizera na Bósnia. Eu trabalhara predominantemente no norte, na Banja Luka ocupada pelos sérvios e em torno dos campos de prisioneiros — uma parte terrível do mundo na

época. Tinha corrido enormes riscos físicos e pago caro por essa minha disposição (fui gravemente ferido, e para todos os efeitos poderia ter morrido, no outono de 1992 perto de Zenica, na Bósnia Central). E a Bósnia era a minha causa — talvez a única em que acreditei plenamente.²⁹

Mas ele tinha uma escolha clara a fazer. “O que era mais importante, a atenção que Sarajevo atrairia se minha mãe assumisse a causa bósnia e trabalhasse lá, ou meu próprio ego e ambição? A Bósnia era infinitamente mais importante que o meu desejo de não ser eclipsado por minha mãe.” David teve o cuidado de dar a Susan o crédito pelo que ela realizou em Sarajevo, mas o que era bom para a Bósnia não era necessariamente bom para o relacionamento entre eles.

Estávamos apartados, mas não houve uma ruptura. Ainda nos víamos, e há momentos nos diários em que ela fala, antes da Bósnia, sobre eu não estar disponível, de eu estar menos presente para ela. Não foi como um golpe do martelo de Thor, como se a Bósnia tivesse feito tudo mudar de repente entre nós. Mas o fato é que não ajudou.

Ela sabia disso — “sentia-se como se estivesse roubando o impacto de David”, conforme confidenciou à irmã — mas, como aconteceu tantas vezes, mostrou-se incapaz de tornar emocionalmente útil algo que ela podia dominar intelectualmente.³⁰ Mesmo passados sete anos do fim do cerco, quando ela estava preparando seu último livro, *Diante da dor dos outros*, ela escreveu a seu amigo Paolo Dilonardo:

David se importa, e muito, com o fato de eu fazer esse livro. Para ele, é uma continuação da traição de “Esperando Godot em Sarajevo”, que ele

me pediu, em 1993, para não escrever, depois que eu já o prometera para a NYRB [*New York Review of Books*]. Na noite passada, no Honmura An: “Será que você não podia deixar esse cantinho do mundo como meu assunto?”. Isto é: guerra. Quando eu disse “Mas é uma continuação de *Sobre fotografia*”, ele respondeu: é sobre história, e sobre guerra, e você não sabe nada de história. Você recebeu tudo isso de mim etc. Você está invadindo meu território.

Estou mortificada. Mas não há nada que eu possa fazer.³¹

Nada que eu possa fazer: a frase remete às mesmas perguntas sobre a utilidade da arte suscitadas por Sarajevo. Qual era o cerne da questão? “A arte estava lá para tornar você uma pessoa mais sensível e mais humana”, diz sua amiga Senada Kreso. “A arte pode fazer você chorar, pode te alegrar, pode te entristecer, mas não pode *ajudar*.”³² A arte, por si só, não tinha como arregimentar os exércitos que Sarajevo demandava. Mas, como mostravam muitos dos relacionamentos de Susan — consigo mesma, com os outros —, ela nem sempre podia tornar uma pessoa mais humana.

“Como a gente deveria viver?”, ela perguntava em seu diário no auge do cerco à cidade. “A grande questão da literatura russa do século XIX... Vivo sob a égide da literatura russa do século XIX.”³³ Sontag sempre se voltara para a literatura, para a arte, para ajudá-la a responder àquela pergunta. A arte oferecia um modelo de solidariedade. Mas estetizar é distorcer, ela sustentou ao longo da vida. E sua própria vida ilustra essa tese de modo mais eloquente que qualquer coisa que tenha escrito. Será que a metáfora aprofunda a relação da pessoa com a realidade — ou, pelo contrário, a deturpa e polui? Dito de outra maneira: Dostoiévski pode ajudá-la a se entender com o filho?

Era isso que ela sustentava em 2002, descrevendo “o papel da literatura em si” como meio “de ampliar nossas simpatias; de educar o coração e a mente; de garantir e aprofundar a consciência (com todas as suas consequências) de que outras pessoas, pessoas diferentes de nós, existem de verdade”.³⁴ No entanto, aprender a respeito de sua vida em seus últimos anos é ver que tal consciência não pode ser assegurada por meio da arte. Na ausência de uma empatia inata, nenhuma quantidade de metáfora pode ajudar, e nenhuma quantidade de conhecimento literário — e quem o tinha mais do que ela? — pode substituir a capacidade de enxergar o outro. Anos depois de ter confidenciado que não era “muito perspicaz quanto às outras pessoas, quanto ao que elas estão pensando e fazendo”, depois de ter dito “estou certa de que tenho em mim a necessidade de ser empática e intuitiva”, ela ainda não havia aprendido a empatia.

Se as histórias em torno de Susan naqueles anos falavam de insensibilidade, falavam também, cada vez mais, de crueldade. Ela não tolerava nem a mais delicada interferência e se esquivava da intimidade toda vez que seus amigos tentavam insinuá-la, como fez sua assistente Karla Eoff um dia, quando ajudava Susan a arrumar as malas para uma viagem. Estavam fazendo brincadeiras, como tinham feito em tempos passados, e Karla, tentando introduzir uma conversa séria, disse: “Susan, é muito bom ter você de volta comigo”. Susan respondeu:

“Só vou me ausentar por alguns dias.” Eu disse: “Não é disso que estou falando. Uma parte de você se afastou, e não vejo a verdadeira Susan com a frequência que eu gostaria, e estou sentindo muita falta dela. É doloroso estar por perto da outra Susan”. Ela disse: “Não sei do que você está falando!”, se levantou e foi embora.³⁵

“Ela não tinha amigos habituais” em meados dos anos 1990, diz Miranda Spieler. “Estava bastante isolada.”³⁶ Em 27 de janeiro de 1996, com um volume da *Antologia grega* de Loeb aberta sobre sua mesa, Brodsky morrera em Nova York. “Estou completamente só”, Susan disse a Marilù Eustachio. “Não tenho com quem conversar, ninguém com quem possa trocar minhas ideias, meus pensamentos.”³⁷ Brodsky era uma das poucas pessoas que ela admitia como superiores. Agora ele não existia mais.

Em *Sobre fotografia*, ela escrevera a respeito de “como se tornou plausível, em situações em que o fotógrafo deve escolher entre uma fotografia e uma vida, ele escolher a fotografia”.³⁸ Agora também ela escolhia a personalidade warholizada, o oposto do que ela havia considerado a meta da obra de Cioran, “impedir que a vida da gente seja transformada num objeto, numa coisa”. Cada vez mais, ela interagiu com outros igualmente estetizados. Leon Wieseltier ficou espantado, uma noite, ao ouvir que ela havia estado com Debbie Harry, a vocalista do Blondie. “Ela entrou naquele universo em que a pessoa conhecia Mick Jagger, mas não conhecia os Stones. É um mundo de celebridades. Todos são grandes amigos, e ninguém conhece ninguém.”³⁹

Naquele mundo, se alguém fosse famosa o bastante, as regras que submetiam as pessoas comuns não vigoravam mais. Mas, em troca dessa liberdade, a pessoa tinha que escolher a fotografia — a imagem — em detrimento da vida; e isso, como escrevera a jovem Sontag em *O benfeitor*, era uma espécie de morte.

Ele está acabado: envelhecido, trespassado pelo grande olhar fixo do público, congelado. Agora é completamente famoso. Todos riem de suas

zombarias, ele não ofende mais ninguém. Seus atos se transformaram em poses.⁴⁰

O livro seguinte de Sontag, que ela começou em 1994, era sobre uma mulher que ocupava o olhar do público sem dor nem ambivalência, “completamente famosa”.

37. Ao modo de Callas

Na América começa com um lampejo de memória. Em Tucson e Los Angeles, Sue descobre o rebuliço hesitante da vocação: “Persistência e uma preocupação maior que a dos outros com o que era importante me levariam aonde quer que eu desejasse ir”. Ela rememora seu casamento com Philip Rieff: “Casei com um sr. Casaubon depois de tê-lo conhecido dez dias antes”.¹ E descreve seu primeiro encontro com uma diva:

Recordo a primeira vez que vi uma diva de perto: foi há mais de trinta anos, eu estava em Nova York, era muito pobre, e um pretendente rico me levou para almoçar no Lutèce, onde, pouco tempo depois de as primeiras iguarias surgirem no meu prato, minha atenção foi arrebatada pela (só hoje percebo) mulher de aspecto familiar, com maçãs do rosto salientes, cabelo preto como um corvo e uma boca carnuda, pintada de vermelho, que comia na mesa ao lado, em companhia de um homem idoso a quem ela disse de forma bem audível: “Sr. Bing. [Pausa.] Ou fazemos as coisas ao modo de Callas, ou então não fazemos coisa alguma”.²

Ela não poderia imaginar quantas pessoas mais tarde falaria sobre a primeira vez que viram Susan Sontag nos mesmos termos deslumbrados. E

é a figura da diva que conecta *Na América* com sua ficção anterior. Essa personagem dramatizava o contraste entre a pessoa e a pessoa estetizada, entre realidade e sonho: o grande tema de Sontag. A diva é o sonho dos outros. Eles fantasiam a respeito dela, anseiam por possuí-la, idealizam sua beleza, idolatram seu gênio, invejam sua riqueza e sua fama. Ela é o produto de uma vontade coletiva — um produto, como as ficções literárias ou políticas, com uma realidade própria.

Desde a infância, quando Susan começou a chamar a mãe de “Querida”, ela era obcecada por essa figura de sonho. “Eu queria *ser* Garbo”, escreveu em 1965, conectando explicitamente esse desejo com sua homossexualidade. Num diário posterior, sob a palavra “DIVA”, ela escreveu: “Detesto... adoro”, e então forneceu a seguinte lista:

Detesto fazer visitas, escrever cartas, assinar fotografias. Adoro que as pessoas venham me ver, e detesto ir vê-las. Adoro receber cartas, lê-las, comentá-las, mas detesto escrevê-las. Adoro dar conselhos e detesto recebê-los, e nunca sigo de imediato um bom conselho que me é dado.³

Seus escritos estavam povoados por divas: Garbo, Callas, Bernhardt, Medeia, Lady Hamilton — e agora, Helena Modjeska, a atriz polonesa que, em *Na América*, tornou-se Maryna Zalewska. Sontag descendia de duas gerações de “*fãs-fatales*” do cinema, como ela descreveu sua mãe. E sua infância à sombra de Hollywood ensinara a ela, como a toda a uma massa de não famosos, a usar os filmes como uma fuga — não só de uma vida cotidiana tediosa, mas da própria consciência. O que ela desejava da arte era aniquilação, *la petite mort*: “Esse desejo de ter a consciência normal enlevada pela arte do cantor se encontra preservado num fenômeno em geral tido como uma aberração ou uma curiosidade do mundo da ópera: o culto à diva”.⁴

Essa era uma ideia mais sombria da diva. O estrelato não era sinônimo de felicidade. Em vez disso, para alguém que renunciara à felicidade, era talvez o melhor que se podia almejar.

Maryna se sentou e olhou fundo no espelho. Sem dúvida, estava chorando porque estava muito feliz — a menos que uma vida infeliz seja impossível, e o máximo que um ser humano consiga alcançar seja uma vida heroica. A felicidade vem de muitas formas, ter vivido pela arte é um privilégio, uma bênção.⁵

“Eu me identifico inteiramente com essas palavras”,⁶ assentiu ela, quando um entrevistador lhe perguntou se aquele era um autorretrato. Ela crescera sem a expectativa de felicidade; e seu amigo Michael Silverblatt concorda: “Para Susan, a felicidade era um assunto trivial. Não creio que ela tivesse se interessado pela felicidade. Isso não era Susan”.⁷ Em vez disso, uma espécie de contentamento era gerado pelas formas mais intensas de arte: o teatro de Artaud, as óperas de Wagner.

Ela era uma trágica. Queria a paixão absoluta. A qualidade da intensidade, isso era Susan. Talvez fosse às vezes um monstro, e muitos de meus amigos me diziam que nunca mais estariam com Susan onde quer que fosse, nem pensar, nem que lhes pedissem. Ela era mesmo muito, muito bruta com as pessoas. Não tenho ilusões quanto a isso. Estou dizendo que, para Susan, era sempre um momento — primeiro, para uma cena de virtuosismo, em seguida para uma ária.⁸

“Tenho de fato essa fantasia de rasgar tudo e começar de novo sob um pseudônimo que ninguém soubesse que era Susan Sontag”, ela contou a um entrevistador em 1978. “Só quero dizer que minha vontade é muito

mais a de ir cada vez mais longe, de começar de novo, e de *não* voltar às origens.”⁹

Com *Na América*, ela encontraria um meio de ir mais longe — aprofundando-se em sua identidade preferida de romancista — e ao mesmo tempo voltar às origens. O romance se baseava na história real da maior atriz polonesa, que, em 1876, no auge da fama, juntou uma trupe de amigos e atravessou metade do mundo para criar uma colônia utópica em Anaheim, na Califórnia. Como era de esperar, a colônia não vingou; mas Modjeska sim, retornando triunfalmente aos palcos e conquistando todos os marcos de um estrondoso sucesso americano. Isso incluía seu próprio trem, completo com “uma grande pintura guache do seu cãozinho de estimação enfeitando um painel da sala de estar do vagão particular”.¹⁰

Por muitas razões, a história era irresistível para Sontag. Havia o tema do recomeço, dessa vez com uma utopia de sonho. (Nos anos 1960, em paralelo a seus escritos sobre o Vietnã e Cuba, ela trabalhou por um tempo num romance, *Joseph Dover*, sobre a fundação de uma colônia utópica.) E havia o tema, como em suas lembranças com Thomas Mann, de europeus sofisticados encalhados na Califórnia materialista.

Não requer muita imaginação ouvir a voz de Sontag na de Maryna. “Estamos sempre falando de nós mesmos quando falamos sobre outras coisas”,¹¹ ela admite no romance, e suas reflexões sobre o que motiva uma pessoa a se tornar conhecida, bem como o que o reconhecimento demanda da pessoa famosa, são o melhor do livro. “Ela se tornou uma atriz, em parte, para nunca mais se sentir criança”, escreve.¹² Como atriz, Maryna também se libertou das restrições impostas às mulheres: “Uma mulher não podia falar muita coisa”, escreveu. “Uma diva podia falar uma enormidade de coisas. Como diva, com as licenças de uma diva, ela podia ter acessos de raiva, podia pedir o impossível, podia mentir.”¹³

Na América, as licenças de uma diva eram concedidas de modo mais generoso que na Europa.

Na América, esperavam que você exibisse o tumulto da veemência íntima, expressasse opiniões que ninguém precisava levar a sério e tivesse excentricidades e necessidades extravagantes, que manifestavam a força da sua vontade, o alcance de seu amor-próprio — tudo isso, coisas excelentes.¹⁴

E a América estava, ela própria, assentada numa exigência da profissão de ator: estar sempre mudando — para a próxima cidade, o próximo figurino, o próximo papel. Um ator podia descartar uma existência anterior como quem despe o figurino da última noite: “Mudar de vida: é tão fácil como tirar as luvas”.¹⁵ Nem mesmo uma nova vida era suficiente: “Não era uma nova vida que M. queria, era um novo eu”.¹⁶ Esse eu estava ali para ser construído:

Dar entrevistas acarretava reescrever o passado, a começar pela sua idade (ela diminuiu seis anos), seus antecedentes (seu professor de latim na escola secundária se tornou professor na Universidade Jaguelônica, em Cracóvia), o início da sua carreira de atriz (Heinrich se tornou o diretor de um importante teatro particular em Varsóvia, onde ela estreou aos dezessete anos), suas razões para vir à América (visitar a Exposição do Centenário) e, posteriormente, à Califórnia (restabelecer a saúde). No final de uma semana, Maryna começara, ela mesma, a crer em algumas dessas histórias.¹⁷

A ilusão de intimidade era a licença que a América concedia à diva: “A gente vai para um lugar, agrada às pessoas e depois nunca mais as vê”.¹⁸

As emoções eram úteis quando podiam ser representadas, e mesmo a célebre ausência de falsidade de Maryna é falsa: “Nada havia de natural na sua naturalidade, que era composta especialmente para cada papel por meio de mil ponderações e decisões pequeninas”.¹⁹ Com o tempo, “tornava-se mais difícil — será que isso sempre acontece com grandes atores? — lembrar a diferença entre o que ela dizia e aquilo que pensava”²⁰ — entre ser e fazer de conta que é.

“Acredito que posso apresentar uma imitação impecável das emoções que talvez me escapem na vida real”, diz Maryna. E Susan muitas vezes dava a impressão de oferecer, em lugar de sentimentos verdadeiros, uma imitação impecável, como disse Gary Indiana:

Ela desenvolvia suas exaltações com vistas a impressionar quem estava à sua volta com uma profundidade de sentimento que parecia um tanto dramatizada e artificial. Eu achava que demandava uma obstinação formidável da parte dela chorar no final de *L’Atalante*, de Jean Vigo, quando ela já o tinha visto trinta vezes. [...] Susan se lançava de um entusiasmo a outro, como um navio agitado pela tempestade atracando em cada Porto da Epifania.²¹

“Eu mesma sou uma atriz”, Sontag disse a uma jornalista polonesa em 1998, “uma atriz reprimida. Sempre quis escrever um romance sobre uma atriz. Eu entendo o que é atuar.”²² E, a julgar por esse romance, ela também compreendia que um dos perigos de simular emoções é que a pessoa acaba confundindo performance e realidade. Sontag estava quase idealmente equipada para analisar esses temas; no entanto, para perscrutá-los, ela precisava de um senso de ironia, de distância, que até então não

conseguiu atingir, e sua obsessão por Maryna solapou um livro que poderia, não fosse por isso, ser uma obra-prima.

Um ator não precisa ter essência. Talvez possuir essência fosse um obstáculo para um ator. Um ator só precisa de máscara.²³

Sontag havia escrito antes sobre o anseio de ter um *Doppelgänger*, um duplê de corpo, um clone literal ou metafórico. Ela propusera “o ser-enquanto-desempenha-um-papel” como uma definição do *camp*: “a extensão mais extrema, em sua sensibilidade, da metáfora da vida como teatro”. Aqui, entretanto, os efeitos da vida como performance ficam amplamente sem exame, e ela descreve Maryna em termos que, para alguém que conhece sua vida, são desconfortáveis. “Também eu não sou uma boa mãe (e como poderia? Sou uma atriz)”, suspira Maryna. “Atrizes redundam em mães voluntariosas”, ela reitera mais tarde, “sufocantes e negligentes.”²⁴ Não há observação alguma do que isso poderia significar para o filho, e Sontag concede uma leniência semelhante ao tratamento dispensado por Maryna a seus amantes, que são reduzidos a contrapontos de sua ambição: “Eu o amei com essa parte de mim que desejava ser alguém, alguém que faria coisas importantes neste mundo”.²⁵

O amor, nesse livro, é algo que se recebe de fãs enlouquecidos, um estado de excitação constante e palpitante, “paixão”, a “quase amorosa aprovação de outros inumeráveis, que nunca chegarão a ser conhecidos”.

A coisa *à deux* não é, nunca poderá ser algo importante para mim. Agora eu compreendo isso. *Déformation professionnelle*, se você quiser.²⁶

Assim que atinge o estrelato, a diva flutua, em seu trem particular, de um lugar fabuloso a outro, deleitando uma multidão de adoradores,

acumulando louros e amantes. Quanto maior o seu sucesso, mais fantásticas se tornam as descrições de Sontag. Fantásticas, como em “fantasia”.

A mulher que ela criou — ao mesmo tempo Maryna e “Susan Sontag” — era capaz de combinar a insolência de Joan Crawford com a fleuma de Greta Garbo. Ela podia se comparar a Joana d’Arc e ser famosa por ser famosa, e viver na terra das celebridades, e fazer coisas ao modo de Callas. O único requisito é que fosse “não uma mulher, mas uma ‘mulher’”.

Nos melhores escritos de Sontag, ela modera seus próprios entusiasmos. Ela é “fortemente atraída pelo *camp*, e quase tão fortemente agredida por ele”. Sua relação com a mulher estetizada de *Na América* era uma adesão ao que era “maior que a vida”; no entanto, para a surpresa dos amigos, ela se recusava a admitir que a categoria da diva, que a fascinara desde a infância, se aplicasse a ela. “Ficava furiosa” quando Silverblatt sugeria isso. “Ela detestava a categorização, detestava ser ‘a diva’. Simplesmente não suportava. Não era capaz de aceitar.”²⁷ A autoanalítica Sontag — a mesma que se dedicava ao autoaperfeiçoamento, a mesma que escreveu que “sempre me identifiquei com a Dama Megera que Destrói a Si Mesma” — havia desaparecido.

Depois de décadas censurando seus desejos, reprimindo-os, ela estava, em certo sentido, liberada. Silverblatt vê sua persona maior-que-a-vida como uma chave para a duradoura atração que exercia junto a mulheres ambiciosas.

Susan tinha decidido ser esse tipo de mulher — a mulher que consegue o que quer. Não usamos mais essas palavras, mas chamávamos essas

mulheres de “megeras”. Nem sequer as chamamos mais de *femmes fatales*. Todas essas expressões eram usadas para a mulher forte o bastante para ir atrás daquilo que julgava lhe pertencer. O papel de Regina em *Pequenas raposas*, de Lillian Hellman, é o papel da irmãzinha forte o bastante para derrotar os irmãos, matar o marido e conquistar o controle da fortuna da família. Ela às vezes tinha que encarnar uma vilã — e, quando digo vilã, [quero dizer] uma de filme antigo. Era uma das suas facetas. Ela não se importava com o que a gente queria ou esperava que ela fosse. Quem pensava nas consequências era uma pessoa autoconsciente, taciturna, pensativa. Para Susan, as consequências que se lixassem.²⁸

O título *Na América* alude a um lugar onde um indivíduo não precisa ter uma identidade fixa. Essa noção reflete em parte a experiência de Sontag na Bósnia, referida no prefácio. Na Bósnia, e por extensão na Europa, as identidades são imutáveis — mesmo aquelas que certos povos, como os iugoslavos, mal tinham consciência de possuir.

“De fato, aqui o passado não é importante”, escreveu ela. “O presente aqui não reafirma o passado, mas o substitui e o anula.”²⁹ Críticos mencionaram com frequência essa caracterização. “A Europa tem a ver com o passado, com raízes e tradição; a América tem a ver com o presente, com liberdade, novidade e mudança”, escreveu Michiko Kakutani no *New York Times*.

A América, nos dizem, é “onde os pobres ficam ricos e todos são iguais perante a lei, onde as ruas são calçadas de ouro”. A América é “onde o futuro está nascendo”. A América é onde “se supõe que tudo é possível”.

“O americano”, declara Ryszard numa carta, “é alguém que está sempre deixando tudo para trás.”³⁰

Embora batida, essa descrição nunca parece indigna ou mal-intencionada, como diziam os escritos de Sontag da época do Vietnã. Em vez disso, equivale a um lugar em que identidades são trocadas e descartadas à vontade: “um país inteiro de gente que acredita na vontade”.³¹ No Vietnã, ela condenou “o princípio da ‘vontade’” como “o que há de mais feio na América”. Em 1960, anotou em seus diários um “projeto: destruir a vontade”. Agora, inequivocamente, ela louvava a vontade americana, e as viagens de Maryna equivaliam a uma “cura geográfica” — uma fuga. “A felicidade dependia de não se aprisionar na existência individual, um recipiente com seu nome escrito nele”,³² escreveu ela. O sucesso fortalece a crença de Maryna na vontade: “Provei a mim mesma de uma vez por todas que com uma vontade forte o bastante a gente pode suplantar qualquer obstáculo”.³³

Mas nem mesmo as melhores atrizes podem evitar certas “armadilhas”, especialmente a mais cruel de todas. A falsa morte, que tinha sido um tema na ficção de juventude de Sontag, retorna nesse romance numa forma estupendamente literal.

Houve um reconhecimento geral de que o seu maior sucesso em cenas de morte foi na *Dama das Camélias*, durante uma apresentação em que, segundo o principal jornal da cidade, *The Territorial Enterprise*, duas pessoas na plateia, em setores distintos do teatro de mil lugares, sentiram-se tão trespasadas de horror ao ver Marguerite se erguer do seu divã e, com um estrondo terrível, cair morta no chão, que ambas foram acometidas por uma rigidez paralisante e continuaram incapazes de se levantar de seus assentos por uma hora inteira depois do final do espetáculo.³⁴

Por sua obstinação, por sua determinação de vencer a morte, seus súditos a louvam.

“Ela simplesmente não sabe como morrer”, disse Ryszard.

“Uma inspiração para todos nós”, disse a sra. Withington.³⁵

Em junho de 1998, enquanto escrevia essas palavras, Susan estava hospedada com Paolo Dilonardo em Bari, finalizando o livro. Conhecera-o quando ele traduziu *O amante do vulcão*. “Ele parecia estranho e interessante”, diz Annie. “E ela amava a Itália, lá havia vivido romances tão grandes, uma vida tão intensa, e gostava de ouvir aquele sotaque italiano.”³⁶ Se David a desafiava e muitas vezes brigava com ela, Paolo nunca discordava dela, e Susan se sentia confiante com aquele filho bom por perto.

Agora, a heroína da vontade estava começando a encarar a vida real. “Talvez, ponderou Maryna com melancolia, houvesse esgotado a cota de proezas impossíveis que a sua vontade era capaz de tornar possíveis.”³⁷ Essa reflexão ocorre perto do final do livro. “Nada pode me deter agora”, pensava Susan enquanto o escrevia. Alguns dias depois, ela começou a urinar sangue.³⁸

38. A criatura marinha

Por quase 25 anos, Sontag vivera sob o temor da recorrência do câncer. Em julho de 1998, de volta a Nova York, chegou o diagnóstico: sarcoma uterino. O tumor era do tamanho de uma toranja, ouriçado “como uma criatura marinha”.¹ Essa criatura a devorava por dentro, e o tratamento era uma histerectomia seguida de radioterapia e quimioterapia. Incluía doses de cisplatina, uma droga à base de platina, que poderia ser eficaz no combate de seu sarcoma, segundo a alertaram, mas enchia seu corpo de metais pesados, que mais tarde poderiam provocar diversas doenças.

Susan estava agora com 65 anos e tinha uma boa ideia do que o tratamento implicava. “Ela tinha certeza de que ia morrer”, diz Michael Silverblatt. “Sentia que era capaz de enfrentar o câncer, mas não estou seguro de que se sentisse capaz de enfrentar a quimioterapia e o subsequente enfraquecimento que o tratamento ocasionaria.” Ela dizia essas coisas “de modo muito simples”. Mas, se tinha medo da provação, também estava determinada a atravessá-la de maneira corajosa. Ela disse uma vez a um amigo cuja companheira tinha câncer: “Não se esqueça: isso não é um desvio na vida dela. É a vida dela”.² E agora, diz Silverblatt, “sua vida consistia em encarar a doença. Ela transformou sua casa num campo de batalha. Mantinha registro de todos os seus exames de sangue. Tudo o

que um médico tinha em mãos, ela também tinha. Arquivava os raios X em seu computador”.³

Ela se concentrou nos aspectos físicos da doença de modo a atenuar seu sofrimento e seu medo. Esse foco era o que ela oferecia a outros que estavam na mesma situação. “Meu propósito era, acima de tudo, prático”, disse ela sobre a escrita de *Doença como metáfora*, que aparecera 21 anos antes. Durante seu primeiro câncer, quando ela perguntava a outros pacientes quais eram as drogas que estavam usando, eles invariavelmente respondiam “químio”. Agora, ela se surpreendia que, ao fazer a mesma pergunta, “polissílabos tropeçavam das suas bocas”.⁴ A responsabilidade não era só dela, mas sua insistência em que os pacientes não deveriam se submeter sem questionamentos à autoridade médica significava que muitas pessoas estavam, assim como ela, recorrendo aos livros. E não apenas aos livros: “A internet é o novo marco zero da doença no século XXI”.⁵

Ela via mudanças negativas também. Como tudo mais, doença e saúde eram produtos a serem comercializados e consumidos. “A indústria farmacêutica desempenha um papel imenso, ou até mesmo controlador, com sua parafernália e sua propaganda chegando diretamente a salas de espera, salas de exames, quartos dos hospitais. A nova medicina capitalista — que é governada pelas burocracias das empresas de planos de saúde — solapou de um modo muito mais radical a autoridade médica para tomar decisões independentes em benefício dos pacientes.” Como sempre, ela estava atenta à linguagem que recobria essa mudança. O médico é “um prestador de serviços médicos”, escreveu ela; o paciente, “um consumidor de serviços médicos”.⁶

Sua doença trouxe à tona outro temor: de que ela não vivesse para completar *Na América*. Ela julgava que finalizar o livro era mais

importante que a sobrevivência em si, e Silverblatt concordava. Mesmo que ela morresse, diz ele, seria um grande triunfo final: “Eu achava que terminar o livro era pelo menos tão importante quanto lidar com seu câncer”. Ela persistiu, e o livro traz a sombra de sua luta. “Dá para sentir que ele foi gerado com dor”, diz Kasia Gorska.⁷

De fato, algo indizível, que não pode ser nomeado, espreita sob a superfície afetada do romance. “E será que a própria Maryna não estava...? Não seria essa a vez dela de contrair...?”⁸ A cena final de *Na América* é um único parágrafo de 27 páginas; e se ele ocasionalmente soa como um jorro extravagante é porque foi produzido “numa névoa de analgésicos”, disse Joan Acocella, que a entrevistou em 2000.⁹ Durante pelo menos dois anos, Sontag sofreu dores intensas, e nunca mais se sentiria inteiramente bem: desenvolveu neuropatia nos pés, o que lhe dificultava andar e a obrigou a fazer fisioterapia.

Mas o câncer teve um consolo. Em meados dos anos 1990, à medida que seu relacionamento com Annie se deteriorava, Susan reacendeu seu affaire com Lucinda. Ela jamais deixara de amar Lucinda, e colocou de lado os protestos de Annie. Desenvolvido principalmente na Europa, o relacionamento feria Annie; mas a necessidade de cuidar de Susan inspirou as duas mulheres a juntarem forças para a tarefa.¹⁰

“Deus sabia como ela estava fraca”, escreveu ela a respeito de Maryna, “mas a perdoava porque ela se esforçava muito.”¹¹ Sontag, sempre “se esforçando um pouco demais”, era menos clemente consigo mesma. Por trás do sentimento de Maryna está uma ideia — a ideia do puritano secular americano — de que a salvação é uma recompensa por uma ética do trabalho implacável. Uma vez Susan vencera o câncer e estava, mais do que habitualmente, determinada a extrair o máximo da vida. “O dia tem só

24 horas”, disse ela, “embora eu tente encará-lo como se tivesse 48 horas.”¹²

Essa determinação parecia admirável — inspiradora, até. Mas ela se forçava sem piedade. Se, quando se sentia doente, mostrava uma devoção incondicional à ciência e ao tratamento, ela parecia esquecê-la tão logo se sentia saudável de novo, negligenciando seu corpo e rejeitando “o ideal de saúde” como egocentrismo burguês. Apesar de amar a ciência, como escreveu David, “com uma tenacidade feroz e resoluta que beirava a religiosidade”,¹³ sua desconsideração das mais básicas diretrizes científicas chocava os que estavam à sua volta.

Desde que tinha lido *Martin Eden*, ela equiparava o sono à morte. Greg Chandler observou sua “bizarra obsessão com o sono”, e disse que ela “frequentemente tirava sonecas e negava que o tivesse feito, mesmo depois de eu ter entrado no quarto e a visto — e ouvido seus roncos ruidosos”. Essa foi também a experiência de Terry Castle, quando chegou ao London Terrace e encontrou Sontag, que tinha obviamente acabado de acordar. Desculpou-se por ter interrompido seu sono.

Foi como se eu a tivesse acusado de nunca ter lido Proust, ou de ficar vendo novelas o dia inteiro. Seu rosto se fechou imediatamente e ela veio aos gritos para cima de mim. Por que diabos eu achava que ela tinha tirado uma soneca? Acaso eu não sabia que ela nunca tirava sonecas? Claro que ela não estava tirando uma soneca! Ela nunca tiraria uma soneca! Nem em um milhão de anos! Que comentário estúpido a se fazer! Como eu tinha ficado tão burra? Uma *soneca* — pelo amor de Deus!¹⁴

Susan durante muito tempo espantara os outros com seu apetite: por comida, por cultura, por experiências. Referia-se a isso como sua “energia

legendária” — sua capacidade de marchar de um evento a outro, nunca demonstrando o menor sinal de fadiga, manifestando decepção com todos os que não eram capazes de acompanhá-la.¹⁵

Em Sarajevo, ela passou muitas noites à luz de velas com John Burns, o correspondente do *New York Times*: “Posso ver agora mesmo aquele seu cabelo de texugo”. Burns estava se recuperando de um câncer quase fatal, e eles discutiam o sofrimento engendrado por estereótipos relacionados à doença. Ele lembrou um médico do tipo “a mente se sobrepõe à matéria” que lhe dava lápis de cor e o incentivava a “tornar o câncer seu amigo”. Eles riram. Mas Burns confessou que, quando ficou doente, ele imaginou, na verdade, que tinha “zombado de Deus”. E “Susan entendeu o meu sentimento de que o câncer seria uma punição”.¹⁶

O câncer não era uma punição por zombar de Deus. Mas podia ser por zombar da ciência, e até mesmo Susan, tão desdenhosa em relação à “saúde”, estava consciente de que fumar era uma má ideia. Em 1993, um repórter brasileiro telefonou de novo para ela para perguntar qual era a marca de cigarros que ela estava fumando durante a entrevista que lhe concedera. “Susan ficou furiosa”, recordou ele. “Disse que seria vergonhoso para ela liberar essa informação, já que ela tivera câncer e não queria que as pessoas soubessem que ainda fumava.”¹⁷ Ela fumava pelo menos dois maços por dia, e às vezes, quando saía com Karla e um fotógrafo se aproximava, “ela enfiava o cigarro na minha mão, mesmo que eu já estivesse segurando um”.¹⁸

Em 1995, três anos antes de seu segundo câncer, ela frequentou um programa de apoio a fumantes chamado Smokenders. Seu livro do curso está repleto dos jargões de “psicologia pop” que ela considerava hilários. Muitos se relacionavam com “a tese geral de Freud — a doença concebida

como algo histórico”. Ela anotou: “Sua atitude é a única diferença entre sucesso e fracasso”. Ela gorjeou: “Evitar a autopiedade — rir de si mesma — animar-se”. E ela se encorajou: “A autopiedade é um pensamento negativo — substitua-o por um pensamento positivo. Eliminar a autopiedade propicia a volta do autorrespeito”.¹⁹ Havia conselhos práticos: “Não lave o cinzeiro até a próxima semana”, a boa aluna anotou. “Não fumar em nenhuma situação-gatilho.”

Isso tudo era o padrão dos programas para largar o cigarro, mas aparece, na caligrafia de Sontag, como *ready-mades* de Duchamp.

observar fumantes
parecem eles glamorosos
parecem estar
se divertindo

A chave para o autoaprimoramento era “anunciar para si mesma”.

Diga a si mesma em voz alta
quando você acorda,
quando vai para a cama
“pensamento bom,
forte, positivo”

Há “Razões pelas quais quero deixar de fumar (especifique)”:

Para não ter câncer de pulmão
Para evitar enfisema
Para agradar David
Para parar de tossir

E “Sonhos (coisas que você ainda gostaria de realizar, fazer...)”:

Subir/descer o Amazonas

Fazer um sexo ótimo

Uma frase de William James faz uma aparição surpreendente em meio à conversa do Smokenders. Ele havia dito que “a maior descoberta da minha geração é que as pessoas podem mudar suas vidas mudando suas atitudes”. Nem sempre: Susan não conseguiu parar de fumar. Mas Smokenders e organizações similares popularizaram os escritos da geração de James e de Freud, sua afirmação de que atitudes mentais — a vontade — poderiam, quando conduzidas conscientemente, melhorar existências. Se as ideias deles provinham em parte da religião, foram reinventadas sem o moralismo — o conceito de pecado, de zombar de Deus — que escoravam abordagens anteriores do autoaprimoramento. Um cristão imaginava a Paixão de Cristo. Uma paciente psicoterapêutica também usava sua imaginação.

A crença na realidade dos sonhos constituía Sontag e lhe permitira atravessar uma vida difícil. Muitas de suas dificuldades vinham de sua recusa em ver o que a maioria das pessoas encarava como realidade. Mas havia uma utilidade no mundo dos sonhos. “Crie uma ‘imagem de sonho’”, dizia o instrutor do Smokenders. “Uma coisa agradável, relaxante... use para distrair.” Acontece que ela havia vivido sua vida numa “imagem de sonho”. Em certos aspectos, isso era uma força e um anestésico. Ela se recusava a aceitar limitações — ao seu talento, a suas realizações, a suas possibilidades de reinvenção — que teriam bloqueado pessoas mais realistas.

Em 19 de outubro de 1998, quando a *New York Review of Books* celebrou seu trigésimo quinto aniversário, uma Sontag esquelética compareceu com

uma longa peruca negra. E na primavera de 1999, ela se sentiu forte o bastante para voltar a Bari. Precisava do apoio incondicional de Paolo para terminar o livro. Mas foi perturbada pelo desastre que ainda se desenrolava do outro lado do Adriático: o último ato das guerras de Slobodan Milošević.

Em 1995, os Acordos de Dayton puseram fim à guerra na Bósnia. Mas Milošević estava determinado a ensinar uma lição a outro povo da ex-Iugoslávia, os albaneses de Kosovo. Na Iugoslávia comunista, aquela província sérvia desfrutara de um alto grau de autonomia, que foi restringida durante a dissolução da Iugoslávia, dando início a uma vigorosa repressão dos albaneses no Kosovo — que representavam 90% da população. Em meio à calamidade geral, essa repressão não havia recebido a atenção que merecia; mas, para qualquer observador, parecia apenas questão de tempo para que degenerasse em guerra aberta. Quando o Exército de Milošević começou uma operação de limpeza étnica que resultou na expulsão de cerca de 1 milhão de pessoas, a “comunidade internacional” que lavara as mãos diante da Bósnia resolveu finalmente dar um basta.

Os kosovares não esperaram Clinton por tanto tempo quanto os bósnios o tinham feito. Em 24 de março de 1999, a Otan começou a bombardear a Sérvia. Ao longo dos 78 dias da operação, o presidente Clinton foi criticado por muitas das mesmas pessoas que haviam questionado intervenções americanas desastrosas do passado, do Vietnã e de Cuba, nos anos 1960, a Nicarágua, Líbano e Panamá, nos anos 1980. Mas se os leitores de “Viagem a Hanói” esperavam encontrar Susan Sontag entre eles, ficaram desapontados com um longo ensaio publicado no *New York Times*, em 2 de maio de 1999.

“Por que estamos em Kosovo?” foi escrito em Bari, não muito longe de uma base italiana de onde partiam aviões da Otan para investidas contra a Sérvia. Muitos italianos se opunham aos bombardeios. “A direita é contra imigrantes”, escreveu Sontag. “A esquerda é contra os Estados Unidos.” Boa parte do texto criticava os europeus por abandonarem os ideais da Europa do pós-guerra: “A Europa que deixou a Bósnia morrer”. Era a mesma decepção com a Europa que aparece em *Na América*. O livro retratava uma América vulgar e materialista; mas, assim como Sontag, que apesar de tudo aceitava naquela obra o seu país, ela agora argumentava que Clinton estava certo ao intervir.²⁰ “Nem todas as violências são igualmente condenáveis”, insistiu ela. “Nem todas as guerras são igualmente injustas.”

O ensaio, como tantos de seus escritos, é uma argumentação a respeito de como ver. Começa com o telefonema de um amigo de Nova York, perguntando-lhe se Sontag, na Itália, podia ouvir as bombas explodindo na Sérvia. É fácil escarnecer da visão “desprovida de geografia do amigo americano, que via os países europeus como pouco maiores que selos postais”. Mas a geografia era o de menos. Qualquer pessoa que prestasse atenção poderia ver o que estava acontecendo em Kosovo. Não era uma questão de onde se estava, mas de se queria olhar ou não.

Evidentemente, é fácil desviar o olhar do que está acontecendo, se não está acontecendo com você. Ou se você não se coloca no lugar onde tudo ocorre. Lembro que em Sarajevo, no verão de 1993, uma amiga bósnia me contou com pesar que em 1991, quando viu na TV imagens de Vukovar completamente arrasada pelos sérvios, ela pensou: “Que terrível, mas é na Croácia, isso nunca vai acontecer aqui na Bósnia...”, e mudou de canal.²¹

Esse apoio não passou despercebido em Washington. E alguns dias depois, Susan foi convidada para um jantar oficial na Casa Branca. O convidado de honra era o presidente da Hungria, Árpád Göncz. Ele havia sido condenado à morte sob o regime comunista, aprendera inglês na prisão e se tornara escritor e tradutor depois de libertado. Entre suas publicações estava uma antologia, *A pusztulás képei* [A imaginação do desastre], que compilava vários dos ensaios de Susan, entre eles “A estética do silêncio” e “Notas sobre o *camp*”.²²

A campanha de Kosovo estava em andamento; e em seu brinde o presidente Clinton saudou o compromisso do presidente Göncz com os princípios “europeus” que Susan vira serem abandonados em Sarajevo.

Sua visão de pessoas e nações vivendo juntas, resolvendo pacificamente suas diferenças, tirando forças da própria adversidade, tratando a todos com igual dignidade, é isso que formará a base para a Europa e para o mundo de um futuro melhor.²³

Susan refletiu sobre como certos políticos tinham a capacidade de fazer um interlocutor se sentir o centro do mundo. Ficou especialmente impressionada com uma qualidade de Bill Clinton — um aspecto de seu sorriso, de seu olhar, de sua intensidade — que muitos dos seus amigos achavam que ela própria possuía. Em trinta segundos, conforme ela contou a Michael Silverblatt, Clinton concentrava na pessoa uma atenção que dava a ela a ilusão de uma intimidade preciosa. Aquele jantar aconteceu em 8 de junho de 1999. Dois dias depois, acabou a operação de bombardeio da Otan, e as tropas iugoslavas se retiraram de Kosovo.

Susan voltaria à Casa Branca cinco meses mais tarde, em 26 de outubro, quando Hillary Clinton a convidou para o lançamento de *Women*, um livro de Annie Leibovitz de retratos de mulheres de todas as posições sociais. O livro foi ideia de Susan, e sua introdução retoma suas obsessões quanto a olhar e ser olhado. “Um homem é, antes de tudo, visto”, escreveu. “As mulheres são olhadas.” Ela discute o modo como as mulheres são louvadas e condenadas por sua beleza: “Um dos interesses primordiais em colecionar fotos de beldades famosas ao longo dos anos consiste em verificar até que ponto elas se saíram bem ou mal no confronto com a vergonha de envelhecer”.²⁴ E ela menciona o plano final de *Rainha Cristina* e como o próprio vazio da diva é a fonte de sua força:

Garbo perguntou ao diretor, Rouben Mamoulian, em que ela deveria pensar durante a tomada. Em nada, foi sua célebre resposta. Não pense em nada. Fique vazia. Sua orientação produziu uma das imagens mais carregadas de emoção da história do cinema: enquanto a câmera se aproxima e mantém um demorado close, o espectador não tem opção senão interpretar o desespero crescente nesse rosto vazio, de olhos secos e incomparavelmente belo. O rosto que é uma máscara em que é possível projetar o que se quiser é a suma perfeição da mulher como algo para se ver.²⁵

O livro termina com um retrato dela com o cabelo branco curto, que voltou a crescer depois de seu tratamento de câncer, enquanto as letras enormes na capa dão um crédito equivalente a Leibovitz e Sontag. Os nomes e o ensaio revelavam o sucesso de Annie em duas frentes. A primeira consistia em “abalar aquela reputação de garota que faz as pessoas se despirem”. A segunda foi se estabelecer como uma artista séria — com a chancela de Susan Sontag. Susan nunca se furtara a dar

conselhos a Annie. Às vezes seus conselhos eram desnecessários, quando não levemente ofensivos — como quando ela cutucou Annie com insistência, em um cruzeiro pelo Nilo, para que contemplasse as pirâmides. (“Aquilo foi meio embaraçoso”, diz Howard Hodgkin.) E às vezes ela expressava espanto diante do talento visual de Annie, como quando visitou pela primeira vez seu apartamento. “Ela tem mesmo um bom olho!”, exclamou.²⁶

Que tirana eu sou, pensava às vezes Maryna. Mas ele não parece se importar. Bogdan é tão gentil, tão paciente, tão atencioso. Isso era a verdadeira liberdade, a verdadeira satisfação do casamento, não era? Que fosse possível pedir a alguém, demandar legitimamente a alguém, que veja o que você vê. Exatamente o que você vê.²⁷

Assim como o marido de Maryna, Annie fazia o possível para ver exatamente o que Susan via.

Você ia a um museu com ela, e ela via algo de que gostava e então fazia você se postar exatamente onde ela estava quando observava, de modo que você pudesse ver o que ela estava vendo. Não podia ser nem um pouco para a esquerda ou para a direita. Você tinha que parar exatamente onde ela estava antes.²⁸

“Ela me disse que eu era boa, mas podia ser melhor”, declarou Annie. “Por causa dela, eu diversifiquei e ampliei meus objetivos. Por causa dela, fui a Ruanda, a Sarajevo, e comecei a levar as coisas mais a sério.”²⁹

Ela era muito, muito dura. Era difícil de satisfazer. Desde que a conheci, tentei agradá-la, mas nem sempre funcionava. Ela estava sempre

erguendo o padrão de exigência. [...] Era uma crítica severa, mas também uma grande admiradora, minha maior fã.³⁰

Susan sentia grande prazer em intervir em prol de Annie, e uma de suas intervenções resultou numa das capas de revista mais inesquecíveis da década. Annie foi encarregada de fotografar a atriz Demi Moore para a edição de agosto de 1991 da *Vanity Fair*. Moore estava grávida de sete meses, e Leibovitz a enquadrrou de perfil, perfeitamente maquiada, com grossos brincos de diamante — e nada mais. “A garota que faz as pessoas se despirem” estava de volta com suas artimanhas. Mas, diante da imagem, Tina Brown ficou com o pé atrás, numa época em que mulheres grávidas — particularmente nuas e erotizadas tão fortemente — não apareciam em capas de revistas. Susan pegou o telefone e convenceu Brown a publicá-la, e estima-se que 100 milhões de pessoas viram a capa, a edição que mais vendeu na história da *Vanity Fair*.³¹

Na esteira do segundo câncer de Susan, o relacionamento entre elas melhorou. Annie podia cuidar de Susan em sua enfermidade; Susan podia arrastar Annie para o museu. Cada uma podia ser maternal com a outra. “Ela sempre tentava fazer alguma coisa realmente espetacular para Susan em seu aniversário”, disse Peter Perrone. “Susan virava uma menininha: alguém estava de fato se lembrando de seu aniversário e cuidando da sua festinha.”³² Lloyd Ziff, amigo de Annie, lembrava-se de noites românticas junto à lareira na casa de campo de Annie em Rhinebeck, quando Susan lia Virginia Woolf em voz alta para os convidados.

Susan podia emprestar a Annie uma respeitabilidade de alta cultura, mas Annie podia tornar Susan descolada. Suas capas de revistas eram vistas por milhões de pessoas, muitas das quais nunca tinham ouvido falar

de Susan Sontag, muito menos lido seus textos. Se Susan menosprezava muita coisa da cultura moderna das celebridades, não estava cega aos benefícios de uma plateia potencial tão ampla. Segundo contou a uma amiga, ela havia aprendido com Nicole Stéphane, a atriz que havia se permitido desaparecer depois de seu acidente de carro, que “se você se separa dos olhos do público, você some para ele”.³³

E a resposta de Annie a Susan era tentar se pôr à prova — e se aprimorar. “Ela se esforçava ao máximo com Susan, e quando esta lhe mandava fazer uma coisa, era como se estivéssemos vendo a Eliza Doolittle de *Pigmaleão*”, diz Oliver Strand, um dos últimos assistentes de Susan. Onde alguns viam crueldade, Annie via incentivo. No sexagésimo aniversário de Susan, quando Annie a levou para um cruzeiro pelo Nilo, elas escalaram a Grande Pirâmide. Com o intuito de apreciar o nascer do sol, puseram-se a caminho às duas da madrugada, galgando com dificuldade os enormes blocos de pedra. “Estava ventando, e a sensação era de que a gente seria soprada pelo vento”, diz Annie. Na metade da subida, ela achou que bastava para ela. Não tenho que ir até o fim, pensou. “Eu me sentia mesmo muito confortável em não precisar ir a lugar nenhum.” Mas então Susan passou zunindo por ela: “Te vejo lá no topo!”. Annie subiu atrás com obediência. “Isso resume a coisa toda. Se Susan ia subir, eu tinha que subir também.”

A inspiração continuou sendo a lembrança dominante que Annie tem do relacionamento entre elas. “Ela era dura, mas tudo se equilibrava”, diz ela. “As coisas boas suplantavam com folga as ruins. Tivemos muitas experiências ótimas juntas.”³⁴

39. A coisa mais natural do mundo

“Acabamos de assinar um contrato com a W. W. Norton para escrever uma biografia sua”, leu Susan numa carta enviada por um casal, Carl Rollyson e Lisa Paddock, em março de 1996. Eles tinham cruzado brevemente o caminho dela durante sua viagem à Polônia em 1980. “Desde então”, escreveram eles, “Carl publicou biografias de Marilyn Monroe, Lillian Hellman, Martha Gellhorn, Norman Mailer, Pablo Picasso (para jovens) e Rebecca West”.¹

Susan ficou chocada, mas esperou para soar o alarme. Em agosto, Rollyson e Paddock entraram em contato com Roger Straus. “Falei com ela ontem”, Straus escreveu ao editor-chefe da Norton, Starling Lawrence, sobre “esse projeto que ela abomina”.² Algumas semanas depois, apareceu no *New York Times* uma entrevista com Rollyson e Paddock: É UM CAMINHO SOLITÁRIO PARA PAGAR AS CONTAS: O MUNDO É UM LUGAR MUITO HOSTIL PARA BIÓGRAFOS NÃO AUTORIZADOS. Rollyson parecia ter dificuldade em se colocar na posição de Susan. “‘Dei instruções a todo mundo: Falar, falar, falar’, disse ele, rindo. ‘Quero que seja um bom livro, cheio de histórias pitorescas. Que todo mundo fale. Quero ser famoso’.” Paddock, por sua vez, parecia entender melhor por que Susan — ou qualquer outra pessoa

— não receberia bem aquela intrusão. “Eu não iria gostar nem um pouco”, disse ela. “Eu ficaria muito furiosa e aborrecida.”³

Susan tinha muitos conhecidos — para não falar dos inimigos — em seus quarenta anos como figura pública, e no início de 1997 ela decidiu deixar claro que aqueles que colaboravam com o livro estavam fazendo isso contra a sua vontade. “Quero que você saiba que você pode ser procurado por eles”, escreveu ela a todas as pessoas de que foi capaz de lembrar. “Não tenho contato algum com eles, evidentemente.”

Se qualquer biografia minha escrita enquanto estou viva me parece um empreendimento fútil e nada sério, uma cujos autores não viram necessidade de me informar sobre suas intenções nem buscar minha aprovação ou cooperação antes de obter um contrato para o seu livro, promete ser ainda mais indigesta.⁴

O livro foi redigido rapidamente, e no final de 1999 o agente dos autores enviou uma carta a quinze periódicos convidando-os a publicar um trecho em primeira mão. Uma delas chegou à mesa do editor de livros do *Los Angeles Times*. Ele não era outro senão Steve Wasserman, um velho amigo de Susan, que retransmitiu a ela a carta por fax.⁵

A carta continha uma referência ao “amor aberto às mulheres” da biografada. Inacreditavelmente, tal “amor aberto” já havia dito seu nome apenas uma vez numa publicação do mainstream — sete anos antes, quando Zoë Heller entrevistou Susan em Berlim para o *Independent*. Sua matéria incluía o seguinte parágrafo:

Até onde seus amigos podem perceber, todos os relacionamentos românticos dela depois do fim de seu casamento com Rieff foram com

mulheres, mas Sontag se recusa a ser classificada como lésbica ou a confirmar o status do seu relacionamento com sua companheira de longa data, a fotógrafa Annie Leibovitz. “Evidentemente acho maravilhoso que se presuma que uma mulher de 59 anos tem uma vida emocional ativa — o que de fato eu tenho —, mas não falo sobre a minha vida erótica, assim como não falo da minha vida espiritual. É [...] complexo demais e acaba sempre soando tão banal.”⁶

Quando leu a entrevista de Heller, Susan entrou em pânico e telefonou a seu agente, Andrew Wylie, para que lidasse com a “crise”. Pouco depois, diz Heller,

David Rieff, que eu não conhecia pessoalmente, me ligou, assim do nada, e foi uma coisa muito estranha, nunca cheguei a entender direito o que estava acontecendo. Nós nos encontramos na redação do *Independent* e saímos para almoçar, e não lembro muito o que ele disse, exceto a frase “Você fez ela chorar”.⁷

O encontro desconcertou Heller, que nunca tivera a intenção de “tirar Susan do armário”: ela achou que estava se referindo a algo que todo mundo sabia. Pouco tempo antes ela havia escrito criticando o “tirar do armário”: “Entrevistei Barry Manilow (!) mais ou menos na mesma época e não fiz menção alguma ao fato de ele ser gay”. O almoço foi ainda mais bizarro porque David não disse claramente o que havia aborrecido tanto sua mãe.

Karla Eoff percebia o preço que esse ocultamento cobrava. “Chegou um ponto em que Annie ficou frustrada e chateada, porque se orgulhava do relacionamento”, diz ela. “Estava apaixonada, e elas eram pessoas públicas. Não queria sair fazendo propaganda, mas não achava que

devessem fazer de conta que sua relação era outra coisa.” A reação de Susan magoou Annie: “Cada vez mais tenho a sensação de que você tem vergonha de mim”, chegou a lhe dizer, aos prantos.⁸

Karla perguntou a Susan: “Por que você não pode simplesmente estar com quem está e deixar de se importar com quem sabe ou não?”. A resposta a surpreendeu:

“Bom, não é como com você, Karla. Você pode ser casada com um homem, mas não é a mesma coisa. Não podemos ser devotadas uma a outra. Duas pessoas do mesmo sexo não podem manter o mesmo relacionamento que pessoas de sexos opostos. E além do mais, ainda gosto de homens.”

Eu disse: “Então você é bissexual. Admita isso. Qual o problema?”. “Qual a vantagem disso? É assunto meu e de mais ninguém.” Continuei pressionando, e finalmente ela disse: “Não acho que os relacionamentos de pessoas do mesmo sexo sejam válidos”. Ela veio com todas as coisas que a gente ouve daquelas pessoas horríveis que se dizem cristãs: “As partes não se encaixam”.

“O amor, em termos sexuais, deve ser entre os sexos opostos para ser verdadeiro”, escreveu Philip Rieff numa de suas últimas obras.⁹ E em *O benfeitor*, Sontag descreveu a homossexualidade como “uma diversão com máscaras”. Depois de todos aqueles anos, ela não conseguira tirar aquela máscara. Cobrira-a com outra, a identidade da escritora famosa, uma máscara que ela uma vez descrevera como concebida para esconder sua sexualidade: “Preciso da identidade como uma arma, para fazer frente à arma que a sociedade aponta contra mim”, escreveu. “Ser queer faz com

que eu me sinta mais vulnerável. Aumenta meu desejo de me esconder, de ser invisível.”

Se a cultura havia mudado, Sontag não havia. Até o fim da vida, a homossexualidade foi, nas palavras de Signorile, “um segredo escandaloso”. Em público, e mesmo em particular, ela negava com veemência qualquer relacionamento com Leibovitz. “Ao contrário do que todo mundo supõe, não somos amantes”, ela declarou à escritora argentina Luisa Valenzuela em 2002.¹⁰ No ano seguinte, a jornalista italiana Alessandra Farkas mexeu num vespeiro quando publicou uma menção ao relacionamento no *Corriere della Sera*.

“Fiquei chocada, e estou furiosa de verdade, por você ter escolhido, sem qualquer justificativa ou relevância, repetir como sendo fato um velho rumor sobre minha vida privada”, trovejou Susan num e-mail. “Você não sabe nada da minha vida pessoal. Não me perguntou coisa alguma sobre a minha vida pessoal.”

Acontece que esse rumor é falso. Mas, mesmo que fosse verdadeiro, me parece incivilizado e vulgar de sua parte repetir fofocas numa entrevista dedicada, pensava eu, a assuntos sérios.¹¹

A resposta educada de Farkas (“A menção a sua amizade me pareceu uma inclusão natural, e verdadeira. [...] Para nós e para nossos leitores, a sexualidade não é uma questão”) só fez inflamar Susan ainda mais. “Ela estava obcecada por ‘aquela tal de Farkas’”, diz um amigo,¹² e disparou em resposta um e-mail indignado cheio de aspas que denotavam escárnio:

Não há nada “natural” em sua menção, no contexto de uma discussão de minha obra, de que Annie Leibovitz é de fato uma amiga minha. E não foi impressão minha de que você estava se referindo a uma amizade.

Por acaso tenho uma porção de amigos e amigas. Alguns deles são fotógrafos.

E não é “informação”. A “pesquisa” a que você se refere não passa de outras referências a essa duradoura fofoca, fofoca que — embora evidentemente não me cause dano algum — acontece de não ser verdadeira.¹³

Nem sempre ela reagia de modo tão agressivo. Em 2003, uma checadora de informações do *New York Times* indagou se ela era a “ex-companheira da srta. Leibovitz” e recebeu uma resposta: “Evidentemente estou a par desses rumores. Não, a informação não é correta”.¹⁴ Ela mentia até para a irmã.

Eu ia visitá-la em Nova York. [...] E então, depois que tínhamos saído para ir a algum lugar, ver alguma coisa, visitar alguém, ela dizia: “Tenho que ir ver a Annie. Ela está tendo uma porção de problemas com a família”. Inventava alguma história besta, e na manhã seguinte era outra história, e depois outra, e acabei me acostumando com aquilo.

Assim como só ficou sabendo do câncer da irmã pelo *Hollywood Reporter*, Judith só soube de seu relacionamento por um amigo de San Francisco, que mencionou o assunto de modo casual — como um fato que todo mundo conhecia. Judith ficou pasma.¹⁵

Ao mesmo tempo que Susan foi informada da determinação dos Rollyson de tirá-la do armário, ela estava sendo entrevistada por Joan Acocella para a *New Yorker*. O perfil estava agendado para sair junto com a publicação de *Na América*. “Aquela série de entrevistas que fiz com Susan foi o trabalho mais difícil como entrevistadora que realizei na

vida”, diz Acocella. “E isso inclui a filha de Nijinsky, que era esquizofrênica.”¹⁶

A agressividade que ela descarregou sobre Acocella foi insólita, até por razões de interesse próprio. Mas, entremeada com a arrogância intimidadora estava uma pessoa que surpreendeu Acocella como quase milagrosamente inconsciente de si mesma.

Ela queria *de verdade* que eu dissesse coisas simpáticas a seu respeito. Queria *de verdade* que eu fosse sua “amiga”: parte do seu círculo, de “sua gente”. Ela era imensamente orgulhosa e se autoenganava quanto a quem *eram* seus amigos. Dizia: Bem, Fulano é meu amigo íntimo. E eu tinha falado ao telefone com o tal Fulano no dia anterior, e ele tinha dito: “Aquela vaca escrota”.¹⁷

Acocella descobriu rapidamente a mentira principal. Susan confidenciou que a primeira mulher com quem dormira tinha sido Irene Fornés, por exemplo, e só porque Irene lhe levava mil rosas brancas. Mas Acocella sabia que o livro de Rollyson estava para sair e disse que ela deveria agir “antes que eles viessem apontar uma arma para ela”. Ofereceu-se para publicar alguma coisa inócua.

“Corte o barato deles e me use para isso. Use este artigo. Diga que é bissexual e pronto.” Bem, ela ficou apavorada. Absolutamente apavorada, e me disse: “Não sei que palavras usar. Não sei as palavras que devo usar”. Eu disse: “Vou escrevê-las numa folha de papel e você pode vê-las, e aí você pode dizer essas palavras ou dizer outra coisa. Vou ficar sentada à sua frente e tudo vai ser gravado, aquele gravador vai estar ligado”.

Os rigorosos checadores de informações da *New Yorker* exigiriam sustentação para cada citação, de modo que Acocella precisava daquilo gravado.

Cheguei para a próxima conversa. Não dava para acreditar: ela estava sentada naquela poltrona enorme no meio da sala. Eu disse: “Susan, vou ter que pedir para ir até aí, ou então você vem até aqui”. Eu estava num sofá ao lado. Era psicótico. Por fim, ela veio até o sofá. Eu sentei, por assim dizer, a seus pés. Estava com o gravador ligado, mas não queria ter problema nenhum com ele. Seja como for, com incrível dificuldade e hesitações, ela disse o que está citado na minha matéria.

A frase parece ter saído com a sofisticação que se esperava da autora de “Notas sobre o *camp*”. “Que eu tenha tido namoradas, bem como namorados, isso quer dizer o quê? É algo que acho que nunca pensei que precisasse dizer, já que me parece a coisa mais natural do mundo.”¹⁸

Mas se isso parecia inofensivo por escrito, quando falado soava de modo bem diferente.

Meu transcritor, o sujeito que transcreve as entrevistas gravadas, e que é gay, e um gay de Nova York — em outras palavras, completamente assumido —, está lá digitando, e tem que digitar isso. Ele ouve não só as palavras, mas o tom estrangulado. E o transcritor disse que caiu no choro. E eu disse: “Eu também”. Enquanto ela falava, eu chorava.¹⁹

O armário não é um lugar. É uma metáfora. Junto com sua metáfora associada, “sair”, revela as imperfeições da metáfora em geral. Por mais saturada cultural ou socialmente que possa ser, a frase “sair do armário” soa, em termos práticos e linguísticos, como uma operação simples,

realizada de uma vez só — uma decisão como a de sair de uma sala e entrar em outra.

A metáfora não apareceu no movimento gay ou na linguagem que gays e lésbicas usavam para falar de si mesmos antes dos anos 1960.

Como boa parte da afetada terminologia gay, “sair do armário” era uma brincadeira com a linguagem da cultura feminina — nesse caso, a expressão usada para se referir ao ritual de uma debutante sendo apresentada, ou “saindo”, à sociedade de seus pares culturais. [...] Pessoas gays nos anos anteriores à guerra não falavam na época sobre *sair* do que elas chamavam de “armário gay”, mas sim de *sair para dentro* do que chamavam de “sociedade homossexual” ou “mundo gay”.²⁰

Uma vez adquirido um nome, o fenômeno agora conhecido como “o armário” podia ser estudado e compreendido. Se os homossexuais, na era dos movimentos de libertação dos negros e das mulheres, estavam começando a ver que eles também eram uma minoria oprimida, entendiam também que havia diferenças significantes no modo como meninas ou membros de comunidades minoritárias cresciam e no modo como crianças gays cresciam.

A maioria das meninas aprende com a mãe a ser mulher. Uma criança negra pode aprender a enfrentar o racismo com seus pais ou com sua comunidade. Mas a maioria das crianças gays nasce em famílias heterossexuais e em comunidades que muitas vezes sustentam atitudes fortemente anti-homossexuais. O incentivo que recebem a mentir sobre quem elas são é tão forte que tais comportamentos — repreensíveis em outros contextos — são uma questão de sobrevivência.

Era nesse contexto que a jovem Susan podia escrever que “ser queer [...] aumenta meu desejo de me esconder”. Quando ela estava crescendo, essa habilidade não se limitava às crianças. Continuava sendo vital para adultos também. Assim como ela, muitas pessoas gays se casavam. Até os anos 1960, qualquer tentativa de socializar com outros homossexuais trazia riscos aterrorizantes. A descoberta poderia significar, como quase aconteceu com Susan, perder os filhos, e em qualquer profissão regulamentada, incluindo medicina, direito ou psiquiatria, a exposição significava que a licença da pessoa podia ser revogada sob o argumento de “depravação moral”. A polícia frequentemente fustigava homossexuais. Jornalistas entravam em bares gays e publicavam os nomes e os endereços de quem encontravam lá; muitos cometiam suicídio em decorrência disso.

Essa pressão se traduzia em baixa autoestima e em depressão. “A teoria do momento era de que, se quisesse de fato mudar, você podia”, diz Charles Silverstein, um dos primeiros psicólogos a tratar de pessoas gays. “Sendo assim, se uma pessoa continuava tendo fantasias homossexuais, era por culpa dela. Essa pessoa se via como um fracasso na vida, um fracasso na família, um fracasso com a esposa, um fracasso em mudar. Isso levava a uma depressão ainda maior. Tal sentimento de fracasso significava que era “impossível para algumas pessoas estabelecer um relacionamento amoroso”, diz Silverstein. “Havia casais assim, mas a maioria deles morava em áreas rurais. Nunca encontrei casais que tivessem vivido juntos por muito tempo em grandes cidades, embora eu soubesse que eles existiam.”²¹

Mesmo depois que o movimento de libertação gay começou de verdade — em reação a uma batida policial a um bar chamado Stonewall Inn, em 1969 —, o armário não era uma questão de estar “dentro” ou “fora”. A pessoa podia se abrir no fim de semana, mas quando chegava a segunda-

feira ela voltava a se dissimular no escritório. Podia viver livremente na metrópole, mas voltava a recorrer a subterfúgios quando visitava a cidade da família no interior. Portanto, “o armário” não era nunca um lugar, não era algo deixado para trás de uma vez por todas. Em lugares onde homossexuais não estavam fisicamente em risco, “sair do armário envolvia escolhas a respeito de como lidar com momentos de conversação corriqueira, cotidiana”.²² Como escreveu outro estudioso, trata-se de “um processo que potencialmente nunca acaba. [...] Pessoas [gays] têm que decidir a cada dia se devem se revelar e para quem se revelar — uma experiência que não encontra nenhum paralelo exato nas das pessoas com identidades heterossexuais”.²³

Esse era o mundo em que Sontag amadureceu. Apesar da mudança revolucionária na visão da homossexualidade, o comportamento dela no final da vida revelava que ela nunca fora capaz de se livrar das atitudes que vigoravam quando era mais jovem. Ser abertamente gay não a colocaria mais em risco em termos legais ou sociais. (Na verdade, a honestidade teria aumentado sua reputação como combatente de causas radicais.) Mas seu hábito persistiu numa época que já não tolerava condenações científicas da homossexualidade, com resultados cada vez mais compreendidos pelos psicólogos. “Esconder-se e fazer-se passar por heterossexual resulta num permanente ódio moral a si mesmo”, escreveram dois pesquisadores em 1993, “num cipoal de deturpações, mentirinhas e meias-verdades que corrompem as relações sociais na família e na amizade.”²⁴

Esconder-se cobrava ainda outro preço. Ao longo dos anos, pessoas encerradas no armário desenvolviam “dificuldade em captar de maneira exata as percepções dos outros [sobre elas], bem como em reconhecer as [suas] próprias forças”, descobriu outro psiquiatra gay.²⁵ Isso talvez

explique por que Susan se angustiava quanto à revelação pública de algo que todo mundo já sabia havia quarenta anos, pelo menos no âmbito privado. Esconder-se tornava difícil para tais pessoas sentir “conquistas reais como reflexo de suas próprias capacidades” — já que, como elas próprias, dificilmente podiam ser genuínas. Isso as tornava excepcionalmente dependentes das opiniões dos outros.

“Transparência, invisibilidade, perda da própria voz e estar preso atrás de muros ou outras barreiras são algumas das expressões usadas para descrever a experiência subjetiva” de estar no armário. Eram, no entanto, metáforas. Mas “o armário” significava sigilo, ocultação, vergonha. Significava perder a própria voz, e ser incapaz de ver.

Passar algum tempo com Susan era “como estar numa caverna com um dragão”, disse Acocella.

Susan era simplesmente muito, muito difícil, e ela mentia. Mentia uma enormidade. Embora não fôssemos amigas, éramos conhecidas e fazíamos parte do mesmo círculo social. Ela mentia para mim de uma maneira que não deveria.

O perfil feito por Acocella, “The Hunger Artist” [A artista da fome], foi publicado em 6 de março de 2000, e é afetuoso e denota admiração. Ela despejou sobre *Na América* muito mais elogios do que julgava merecidos e não disse nada sobre o comportamento de Susan em relação a ela. É o “perfil menos sincero que já escrevi”, disse ela. “Se eu tivesse contado a verdade sobre como era estar com Susan, o relato seria muito diferente.” Como uma criança que, ao ver as demonstrações de destempero de sua mãe monstruosa, recusa-se a expô-la à humilhação pública, Acocella ficou

comovida pela “imensa carência” de Susan e se dispôs a lhe dar cobertura. Susan desprezou o ensaio como “extremamente elogioso, porém vulgar”.²⁶

Dois meses mais tarde, uma matéria menos elogiosa apareceu no *New York Times*. Ellen Lee, uma historiadora amadora de 81 anos, da Califórnia, descobrira pelo menos doze passagens de *Na América* que pareciam ter sido plagiadas de obras de e sobre Helena Modjeska, a atriz que inspirou a figura de Maryna Zalewska. Lee, uma especialista em Modjeska, estava perplexa: “Por que uma escritora da estatura e prestígio de Susan Sontag usaria fontes sem colocar entre aspas e sem documentação?”.²⁷

Sontag se esquivou da controvérsia. “Há uma discussão mais ampla em relação a quanto toda a literatura é um apanhado de referências e alusões”, declarou ela ao repórter do *Times*. “As próprias fontes trabalham sobre outras fontes e usam citações.” Embora a quantidade de material emprestado não passasse de umas três páginas, era preciso adotar uma visão extremamente generosa para considerar o uso de “fontes” por Susan como alguma coisa que não fosse plágio. Ela foi capaz de julgar a si mesma — e se absolver — pelos critérios que estabelecera para Maryna:

“A maioria das regras para se conduzir de maneira adequada em um palco”, dizia-lhes Maryna, “também se aplica à vida real.” (“Exceto”, emendava ela, sorrindo alegremente, de forma enigmática, “quando não se aplicam.”) Uma dessas regras era: Nunca reconheça um passo em falso.²⁸

Mas plágio era um tema que interessava a Sontag. Sua ficção está repleta de personagens que oscilam entre temer serem descobertos e

adotar um comportamento temerário, desafiando o azar. Hippolyte, em *O benfeitor*, tenta matar Frau Anders, aparentemente por nenhuma razão senão a de ser pego. Em *Morte em questão*, Diddy confessa um assassinato que não cometeu. Em seu diário, Susan reflete sobre os diversos tipos de plágio:

Brecht deve ser refutado como plagiário? Numa conversa com Eckermann, Goethe sugeriu uma resposta robusta a qualquer escritor acusado disso: “O que está ali é meu, e se eu o tirei de um livro ou da vida não tem importância; a única questão é se eu fiz um bom uso daquilo”. O.k. quanto a Brecht, cujo método de operação era coletivo. Mas o que dizer de D. M. Thomas? Não, isso não o isenta.²⁹

Merrill Rodin, que roubava livros com ela no colégio, suspeitava que sua tendência à enganação ia além do mero furto em livrarias. E mais tarde Susan disse a Edmund White que ia parar de citar referências e “reivindicar as ideias como minhas”.³⁰

Ellen Lee estava disposta, ainda que precavidamente, a aceitar as explicações de Sontag: “Talvez as regras tenham mudado e agora existam normas diferentes para a ficção”, disse ela no artigo do *Times*. Mas ficou chocada ao ler o que Sontag disse na mesma matéria. “Na verdade, pensei que fossem ficar empolgados”, disse Sontag. “Modjeska estava totalmente esquecida. Foi uma grande figura. Eu a transformei numa pessoa maravilhosa. A verdadeira Modjeska era uma racista horrorosa.” Para Lee e para as mulheres predominantemente polaco-americanas dedicadas à preservação da memória de Modjeska, aquilo era calúnia. As mesmas “fontes” tratadas com desdém revelaram, no fim das contas, que a acusação de Sontag não era verídica: Modjeska havia sido, na verdade, uma vigorosa opositora do racismo.³¹

Susan saiu impune do episódio. O último discurso que ela proferiu em vida, em Johannesburg em 2004, estava repleto de frases tiradas da crítica Laura Miller. “A ironia é que se tratava de uma palestra sobre moralidade e literatura”, diz Miller.³²

“Embora eu não tenha do que me queixar quanto ao tratamento que recebi dos críticos, jamais gostei deles”, diz Maryna. “Sempre começam achando que a gente vai fracassar.”³³ Mas, a despeito de uma recepção crítica morna, *Na América* foi premiado com o National Book Award. Algumas pessoas especularam que a descrição, por Acocella, do câncer de Sontag e de seu envenenamento por metais pesados tinha comovido o júri. Outras, mesmo com reservas, consideraram o prêmio justo, levando em conta o conjunto da obra de Sontag.

James Miller, professor na New School, lembrou que David estava doente, e havia alguma dúvida sobre se ele poderia comparecer à premiação. Isso deixou Susan nervosa, e seu nervosismo quanto a David e ao prêmio revelava um lado de Susan que ele nunca vira.

Ninguém — mas ninguém mesmo — esperava que Susan Sontag ganhasse o National Book Award por *aquela* romance. [...] David tinha surgido na última hora, e Susan — ela ainda estava em prantos. Em prantos. E completamente desprotegida e subjugada. [...] A insegurança era tamanha que quando veio um tipo de reconhecimento como aquele, ela estava completamente desarmada. Ela precisava insaciavelmente desse reconhecimento, e então, quando chegou o momento, ele foi *atordoante* — e o fato de David aparecer no último momento foi muito inesperado e comovente.³⁴

Ela telefonou para Brenda Shaughnessy, uma jovem poeta de quem ficara amiga recentemente. “Nunca a ouvi falar de modo tão suave ao telefone”, diz Shaughnessy. “Não era a vociferação típica.” Susan a convidou para participar da festa no Russian Samovar, o bar na região central aonde ela havia ido com frequência com Brodsky. Roger Straus estava lá, bem como todos os amigos de Susan. Quaisquer que pudessem ser as dúvidas que seu entourage abrigasse quanto a *Na América*, estavam todos empolgados.

Roger disse uma coisa muito nobre para ela: “Sabe o que importa de verdade nisso, Susan? Sabe por que é tão importante? Porque significa que *Na América* vai durar para sempre. Será imortal. Ele existirá o tempo todo, o tempo todo, por causa disto”. Era o que ela queria ouvir. Era o que ela queria que acontecesse. Todos sabíamos que aquele era o seu maior sonho. Estavam entoando canções para ela. Era simplesmente um triunfo incrível. Eu estava muito feliz de estar ali. Foi muito lindo.³⁵

40. É o que um escritor é

Em seus últimos anos, Susan teve uma série de amizades que assumiram um padrão notavelmente parecido. Essas pessoas eram mais jovens, às vezes muito mais jovens. Em geral eram gays ou bissexuais. Em geral provinham de corriqueiras origens provincianas, como Susan, e assim como ela eram altamente talentosas, em geral como escritoras ou artistas visuais. E com frequência estavam inseguras quanto a como usar seus talentos — até a *dea ex machina* entrar com ímpeto na vida delas.

Ela as enchia de elogios elaborados, que eram irresistivelmente lisonjeiros e desesperadamente necessários. Distribuía belos conselhos que elas nunca iriam esquecer. Incentivava seus trabalhos e as elogiava, muitas vezes diante de pessoas muito famosas, como sendo “maravilhosas” ou “brilhantes”. Fazia-lhes confissões pessoais que as colocavam num patamar de intimidade com os grandes. Elas comiam pratos que nunca tinham comido e viam peças de teatro que nunca tinham visto. Liam livros dos quais nunca tinham ouvido falar e jantavam com pessoas de quem já tinham ouvido falar muito. Talvez fossem convidadas a algum destino exótico que nunca teriam condições de visitar por seus próprios meios. Durante essa lua de mel, elas se viam transformadas na pessoa que

sonhavam ser em suas anônimas cidadezinhas de origem. Por tudo isso elas seriam — a frase é recorrente — “eternamente gratas”.

Mas aí começavam as recriminações. De início, a mentora se deleitava em recomendar livros. Agora ela se manifestava francamente desanimada pela ignorância medonha de sua amiga. A pessoa mais jovem se empenhava em se testar, em se aprimorar; mas o que começara como um incentivo degenerava em intimidação. Em muitos casos, Susan começava a ignorar ou esnobar sua protegida na própria ópera ou balé para onde a levava. Essas novas amigas se chocavam com o tratamento dispensado por Susan à mulher que, como era óbvio, estava pagando todas as despesas — uma mulher que se encaixava naquela categoria tão bem quanto qualquer pessoa. A autoestima que vinha do fato de ser copiosamente elogiada por Sontag era uma coisa devastadora de se perder, e se essas pessoas tivessem um problema com drogas ou álcool, ele muitas vezes se agravava. Mas elas não conseguiam se libertar rapidamente do encanto de Susan. Quem tivesse tido um vislumbre da Sue doce, juvenil e nervosa sentiria a necessidade de ajudar Susan, de conduzi-la de volta àquela pessoa carismática de quem estavam — a palavra é recorrente — “enamorado”. Para muitas, ela permaneceria, mesmo muito tempo depois de sua morte, como o relacionamento mais importante, a influência predominante, em suas vidas.

Brenda Shaughnessy foi uma dessas amigas. Em 1999, a Farrar, Straus & Giroux publicou sua primeira reunião de poemas, *Interior with Sudden Joy* [Interior com alegria súbita]. O livro chegou à atenção de Susan, e a moça de 29 anos foi alertada de seu interesse por Richard Howard, seu professor na Columbia. Ele lhe disse para telefonar a Sontag: “Ela não telefonava para as pessoas. Fazia um amigo mútuo ligar”. Susan ficou

empolgada em conhecer a mulher por trás do livro. “Ela realmente esperava que eu falasse naquela dicção de poesia erótica altamente refinada. Não fiz nada disso. Eu tenho um sotaque de *Valley Girl*. Cresci no sul da Califórnia. Ela ficou visivelmente decepcionada.”¹

Mas Susan foi afetuosa. Bombardeou Brenda com perguntas sobre poesia. Incentivou sua escrita e a levou a livrarias, onde a repreendeu por não ser uma leitora melhor. No início, isso foi inspirador. “É difícil explicar o magnetismo dela, seu fascínio sexual, o quanto ela era deslumbrante em pessoa”, diz Brenda. “Ela nunca me pareceu velha.” Como tantos outros, Brenda se encantou por Susan. “Eu adorava ouvi-la falar. Amava o jeito dela de rir.”

E, à medida que a conhecia melhor, ela passou a ver as vulnerabilidades de Susan. “Ela dizia coisas como ‘Eu não bebo porque minha mãe era alcoólatra’”, recorda Brenda. “Enquanto falava, tinha uma margarita na mão.” Brenda achava isso comovente.

Comecei a notar que, se a conversa se voltasse para alguma coisa sobre a qual ela não sabia nada, ela rapidamente dava um jeito de direcioná-la para uma coisa que conhecia bem. Comecei a entender que ela fazia aquilo o tempo todo. Tinha uma visão de si mesma como alguém que precisava saber tudo. Devia ser uma pressão imensa; devia ser muito assustador.²

Como tantos outros, Shaughnessy percebia seu isolamento. “Acabei me vendo envolvida num esquema de plantão em que eu podia ser chamada a levá-la ao médico. Eu pensava: ‘Oh, meu Deus, que sorte eu tenho. Essa pessoa fantástica convive comigo’. Não passou de fato pela minha cabeça que: ora, por que uma pessoa que é fantástica iria querer estar comigo cinco vezes por semana? Por que ela está tão disponível?”

A solidão de Susan se agravava com a idade.³ No início dos anos 1960, em Paris, ela escreveu que “ainda não sei como ficar sozinha — mesmo sentada num café durante uma hora”.⁴ A solidão a tornava uma criança: “Detesto ficar sozinha porque, quando estou sozinha eu me sinto com uns dez anos de idade”, escreveu em 1963, mais ou menos na mesma época em que contou a Stephen Koch que preferiria viver com qualquer pessoa escolhida ao acaso num restaurante chinês do que viver sozinha. “Como ficar só, como não ficar só — o eterno problema”, registrou em seu diário em 1977.

“Como disse Kafka, para escrever nunca se pode estar sozinho o suficiente”, escrevera ela em “Isolamento”, em 1995.⁵ Ao mesmo tempo, “ela temia o silêncio”, disse Jamaica Kincaid. “E eu sempre achei que o tipo de pensamento que ela admirava provém do silêncio.” Ela escrevia com pessoas em volta: sentava-se ao lado de Don Levine, mastigando anfetaminas, engolindo café, baforando Marlboros. Continuava escrevendo com o jovem escritor Ted Mooney no quarto, o que o espantava. “Venha ao meu quarto”, ela dizia a Michael Silverblatt. “Traga um livro. Estarei escrevendo. Podemos bater papo.” Essa necessidade de atenção constante sufocava as pessoas, e à medida que o aplauso de Susan se convertia em agressividade, Shaughnessy começou a se perguntar se Susan queria apenas uma dama de companhia. “Por que chamava aquela pessoa trinta anos mais jovem que ela — e então passava a repreendê-la?”

A carência de Susan por aplauso, assim como sua carência por companhia, levava às vezes a concessões que seus amigos mais sólidos deploravam. Em maio de 2000, poucos meses antes de Susan ganhar o National Book Award por *Na América*, ela viajou a Israel para receber o prêmio Jerusalém pela Liberdade do Indivíduo em Sociedade. Mesmo na

época, quando existia mais esperança de que acabasse havendo uma resolução pacífica do conflito palestino-israelense, aquela honraria era controversa. Vários escritores de destaque apelaram a ela para que recusasse o prêmio. Uma das amigas mais próximas de Susan, Nadine Gordimer, a sul-africana premiada com o Nobel, escreveu-lhe uma carta enfática.

Escrevo em vez de lhe telefonar porque sinto que meu desalento e minha angústia me desconcertariam, ao telefone, e quero ser clara naquilo que tenho a lhe comunicar. Minha querida e muito amada amiga, escritora que conto nos dedos de uma só mão entre os melhores autores vivos — estou convencida sem sombra de dúvida de que você não deveria se permitir receber o prêmio Jerusalém deste ano.⁶

Gordimer — judia como Susan — tinha sido escolhida para receber o prêmio e o recusara. Não gostaria, conforme disse, “de viajar de uma sociedade marcada pelo apartheid a outra”. E ela constataria como o boicote à África do Sul tinha sido eficaz para obrigar o regime do apartheid a sair de cena. Israel havia sido um aliado primordial daquele regime, e seu apartheid na Palestina estava claro para quem quisesse ver, incluindo os próprios israelenses.

Outro amigo, o palestino-americano Edward Said, também rogou a Susan que recusasse.

Israel está em seu 33º ano de uma brutal ocupação militar, a mais longa dos séculos XX e XXI (exceto pela ocupação de 35 anos da Coreia pelo Japão). [...] Essa não é uma guerra entre dois Estados, mas uma ação militar colonial por um Estado contra um povo sem Estado, despossuído e com liderança precária.

Sendo assim, sua presença carismática no prêmio e sua aceitação dele é, para o governo israelense, um apoio desesperadamente necessário a sua desfavorável posição internacional, um símbolo de que os grandes talentos no final das contas endossam o que Israel está fazendo.⁷

Susan nunca respondeu a Gordimer. Para Said, escreveu: “Será que recusar o prêmio — e como eu noticiaria isso? concedendo uma coletiva de imprensa? escrevendo um artigo na seção de opinião do *Times*? — não seria um gesto muito menos sério do que eu ir lá e falar?”⁸ Era um comentário estranho: ela julgava a página de opinião do *New York Times* um lugar sério o bastante para denunciar a limpeza étnica em Kosovo, a perseguição de escritores na China e, não muito tempo depois, a tortura americana no Iraque.

“Ela explodiu de verdade” quando Shaughnessy lhe passou uma mensagem de um advogado judeu que julgava inapropriado o que Sontag chamava de “o prêmio Nobel de Israel”. Ficou furiosa pelo fato de Brenda concordar: “Acho que ela estava preocupada com o seu legado. Temia que as pessoas a esquecessem”.

O discurso de agradecimento de Susan continha platitudes — “os escritores e leitores em Israel e na Palestina lutando para criar literatura feita de vozes singulares e da multiplicidade da verdade” — e incluía um ataque aos escritores que careciam da nobreza moral dela própria.

Será que todos os escritores que ganharam o prêmio lutaram de fato pela Liberdade do Indivíduo na Sociedade? Será isso o que eles — agora devo dizer “nós” — têm em comum?

Creio que não.

Eles não representam apenas um amplo espectro de opiniões políticas. Alguns deles mal tocaram nas Grandes Palavras: liberdade,

indivíduo, sociedade...

Mas o que importa não é o que um escritor diz, é o que um escritor *é*.⁹

Edward Said julgou o discurso “espantosamente ruim”,¹⁰ e as ruminções dela sobre “ação íntegra” não faziam menção alguma ao fato de não haver árabes ou muçulmanos na Feira do Livro de Jerusalém, onde o prêmio foi entregue.¹¹

Shaughnessy adorava os conselhos de Susan. “Nem sempre o tom era muito afetuoso”, diz ela. “Era sempre meio cruel. Mas eram conselhos brilhantes.” Boa parte deles tinha a ver com as pretensões aos prêmios disponíveis. Susan quis saber se Brenda se candidatara a uma bolsa Guggenheim, e quando Brenda respondeu que era jovem demais para tal honra, Susan explodiu. “Não é tarefa sua rejeitar a si própria. Isso é com eles. Você deposita seu nome no chapéu. Se eles te rejeitarem, problema deles. Não tem nada a ver com você! Por que você acha que faz tudo sozinha? Você é tão egocêntrica!” Brenda se candidatou devidamente — e de novo, e de novo, e de novo. Por fim, na 11ª tentativa, conseguiu a bolsa.

Outras pessoas recebiam conselhos dela: bruscos da mesma forma, vitais da mesma forma. Ela concedeu a Richmond Burton permissão para ter ideias que antes ele era tímido demais para expressar em galerias e museus.

Ela era muito rápida em fazer pronunciamentos com os quais eu geralmente concordava, mas que todos os outros tinham medo de dizer. Ela dizia: “Ouça, Richmond, a maioria das pessoas tem medo dos próprios sentimentos”. Era um grande privilégio receber essa percepção e ouvi-la, especialmente por ela.¹²

Ela disse a Michael Silverblatt que amadurecesse. Quando menino, descobriu-se que ele era alérgico a poeira e a sujeira, e seus pais incineraram seus bichos de pelúcia. Já adulto, ele começou a colecionar brinquedos. “Jogue-os fora”, ordenou ela. “Todos eles. Você não é mais criança. Essa sua criancice já foi longe demais. Não estou brava com você, mas pare com isso. Apenas pare. Dê as costas para a infância.” Ele obedeceu e ficou grato para sempre. E ele via o conselho que ela dava a outros:

Ela disse a Jimmy McCourt: “Jimmy, não sei como você fez, mas conseguiu um amante que vale a pena, assim como vale a pena ele se dedicar a você; e se você continuar a beber desse jeito, vai perdê-lo. Você vai perdê-lo, e você pensa que é alguém. Você é o autor de um romance pouco conhecido para iniciados. Quem pode dizer se vai escrever outro?”. E Jimmy, em vez de se ofender, tornou-se membro dos Alcoólicos Anônimos, e ele e o namorado ainda estão juntos até hoje graças a Susan. De modo que, para todas as pessoas que foram destruídas ou perturbadas por coisas que Susan disse, existe um número equivalente de pessoas cuja vida ela salvou — a minha entre elas.¹³

Klaus Biesenbach, um jovem curador alemão que esteve próximo dela em seus últimos anos, lembra-se de Susan gritando com ele às quatro da madrugada enquanto estavam comprando batatas fritas em Berlim: ele usara de modo errado uma palavra. O incidente mudou por completo a maneira como ele encarava seu próprio trabalho: “Ela fazia você ter consciência de que tudo o que faz, cada palavra que usa, tem um impacto. Tudo tem um sentido. Você precisa ser incrivelmente preciso e concentrado”. Ele compreendeu por que ela enfatizava o significado das palavras. “Klaus”, dizia ela, “como curadores, como críticos, a única coisa

que temos é nossa opinião. Nunca negocie isso, nunca abra mão disso. É a única coisa que você tem.”¹⁴

“É como se ela tivesse sentado na minha cabeça”, diz Burton. “Ela continua sendo uma figura de autoridade idealizada.” Mas em alguns casos, a autoridade resvalava para o autoritarismo. Depois da morte de Susan, diz Shaughnessy, “fiquei realmente chocada quando aquelas mulheres [entre elas, Terry Castle e Sigrid Nunez] mencionaram que ela as chamava de estúpidas. Nenhuma delas era estúpida”. Ela começou a consultar um terapeuta para compreender sua atração por alguém que a tratava tão mal. Como em qualquer relacionamento abusivo, a crueldade torna ainda mais narcótica a amabilidade ocasional. “Quando ela irradiava seu amor sobre mim — quando, por um momento, não me achava uma idiota — era simplesmente espetacular.”

Os arrebatamentos ocorriam com facilidade a Sontag, e por isso ela era mais suscetível às decepções do que uma mulher mais reticente em seus entusiasmos, mais perspicaz na avaliação das pessoas e mais irônica quanto a seus próprios defeitos. Mas havia uma amiga que nunca a desapontara, e essa amiga, por falta de palavra melhor, era a Arte. Em 2001, ela publicou *Questão de ênfase*, que presta reverência a essa amiga e mostra o fascínio de sua admiração.

A admiração era dirigida a outras pessoas quando alguém não podia admirar plenamente a si mesmo, escreveu ela em *O amante do vulcão*: “Queria admirar a si mesmo, porém era ainda mais rápido em admirar qualquer pessoa que amava”. A “grande paixão” de Lady Hamilton é “a admiração”,¹⁵ e a de Sontag também. Admirar era participar de alguma coisa maior, mais pura, mais bonita que ela própria; e a admiração

condizia com sua personalidade — um arrebatamento, uma paixão — não o trabalho longo e constante de amar, mas o ímpeto veloz de se apaixonar.

Questão de ênfase reúne vinte anos de exercícios de admiração. Está repleto de aspirações ao ideal, seja à obra de arte ideal, seja à vida “séria” ideal — em termos morais, artísticos, políticos. Contém escritos sobre livros, filmes e dança; sobre pessoas que ela amava quando criança, como Richard Halliburton, e quando adulta, como Lucinda Childs e Joseph Brodsky. Inclui os lugares que a marcaram, em particular Sarajevo. E ilustra um dos mais importantes serviços que ela conferia às artes. Desde *Contra a interpretação*, ela se tornara renomada por trazer notícias dos desenvolvimentos artísticos de um modo que só alguém com suas extensas viagens e suas amplas leituras seria capaz. Há ensaios sobre Danilo Kiš, Juan Rulfo e Machado de Assis; sobre Rainer Werner Fassbinder e Howard Hodgkin.

Com o passar dos anos, “Susan Sontag” se tornara sinônimo de alta cultura, e *Questão de ênfase* ajuda a explicar por quê. Ela era a única intelectual reconhecida por gente que não sabia nada sobre intelectuais. Era a guru em *Zelig*, de Woody Allen, o gênio na capa da *Vanity Fair* — bem como a mulher que, em 2000, deixou-se fotografar por Annie Leibovitz para um anúncio da vodca Absolut. Essas popularizações podem ter sido cafonas, mas na era do consumo, a cultura precisava de defensores que pudessem se arriscar no terreno popular. Sontag era uma figura de esperança para aqueles que sentiam que valia a pena defender a cultura.

A ideia da mulher que ia a todas as estreias, via todas as óperas, lia todos os livros e resistia ao cerco de Sarajevo unicamente por meio da dramaturgia era essencial. Para a pessoa de Susan, significava um grau de pressão que começava a enlouquecê-la. Em Israel, ela alegou que a importância de uma escritora consistia no que ela *era*. Mas a verdadeira

importância de Sontag estava cada vez mais naquilo que ela *representava*. A metáfora de “Susan Sontag” era uma grande criação original. Elevava-se muito acima de sua vida individual, e sobreviveria a ela, e ajuda a explicar por que críticas judiciosas como Joan Acocella eram clementes com Susan — situando-a numa curva moral.

Questão de ênfase contém um ensaio, “Os bebês de Borland”, sobre imagens da fotógrafa australiana Polly Borland de homens adultos vestidos como crianças. Borland mostra “um espaço íntimo, privado, no qual atividades banais — berrar, babar, comer, dormir, tomar banho, masturbar-se — adquirem o caráter de rituais bizarros, porque são feitas por adultos vestidos como bebês, que agem como bebês”. A magia das fotos de Borland, escreve Susan, é que aquelas pessoas aparentemente excêntricas não são descritas como tal. Não há nada do “olhar ingênuo de uma foto de Diane Arbus”.

As fotos registram uma verdade acerca da natureza humana que parece demasiado óbvia para ser pronunciada — a tentação da regressão? os prazeres da regressão? —, mas que jamais recebeu uma representação tão direta, tão arguta. Solicitam a nossa identificação (“nada de humano me é estranho”) —, nos desafiam a admitir que também nós podemos imaginar tais sentimentos, apesar de estarmos espantados porque algumas pessoas se deram de fato ao trabalho de manifestar na prática tais sentimentos e assumiram essa vergonha.¹⁶

Essa era uma fantasia de Susan, também, apesar da repugnância que professava pela infância. (“Havia sido em parte para não se sentir como uma criança, jamais, que ela se tornara uma atriz.”¹⁷) A infantilidade, em

seus amigos, provocava duras repreensões dela. “Você tem que dar as costas à infância”, disse a Silverblatt.

Ironicamente, porém, ela transformava suas amantes, incluindo Irene, Carlotta, Nicole e Lucinda, em avatares de sua própria mãe. De modo que, em 2000, Annie decidiu ter um bebê, e sua idade — 51 anos — foi a menor das dificuldades. Susan zombara dela por muito tempo só pela ideia em si. “Ela caçoava do desejo de Annie de ter um filho”, diz Karla Eoff.¹⁸ Shaughnessy testemunhou o quanto ela ficou aborrecida pelo fato de Annie embarcar na gravidez “sem sua permissão”. Um dia, no almoço, ela desabou. “Estou me despedaçando”, confessou. “Annie vai me deixar. Ela vai ter um bebê sem mim.”¹⁹

“Eu tinha muito para dar”, disse Annie. “E estava dando bastante para Susan, mas queria dar mais. Queria dar mais amor. Venho de uma família grande e queria ter filhos. Quer dizer, eu estava de fato seguindo em frente. E acabamos partindo cada uma para o seu caminho.” Annie queria ajudar Susan a fazer alguma coisa com a qual ela sempre sonhara: “Estou feliz por ter Sarah. O que seria para você?”. Ela comprou um apartamento para Susan usar na Rue Séguier, no Hôtel Feydeau de Montholon, às margens do Sena, com uma vista espetacular para a Notre-Dame. “O apartamento de Paris era um lugar para ela escrever”, diz Annie.²⁰

Susan passou a amar Sarah. Annie tirou um foto das duas numa praia de Long Island: uma se aproximando do fim da vida, a outra ainda no começo. “Contemplo essas fotos”, diz Annie, rindo, “e penso: qual das duas é a criança?”²¹

Depois de dois ou três anos, Shaughnessy, com a ajuda de Susan, conseguiu uma bolsa para estudar no Japão, país de sua mãe. Ela estava morando em Tóquio, para onde Susan iria como jurada de um concurso de

arte. Brenda estava muito empolgada para revê-la, mas quando Susan chegou, “muito agitada”, começou logo a bombardear Brenda com perguntas. “Estava falando a cem por hora, de um jeito frenético, falando demais. ‘O que você está achando daqui? O que está achando daqui? O que está achando de Tóquio?’ Eu disse: ‘Adoro’. Ela continua: ‘Do que é que você gosta aqui? Me diga do que você gosta aqui! Por que você ama tanto este lugar?’.”

Brenda tivera frequentemente a experiência de responder a Susan — e ouvi-la dizer que ela era burra ou ridícula. Agora, fortalecida pela distância de seus meses no Japão, ela decidiu dar uma resposta honesta: estava fascinada pela conjunção de uma cultura ancestral com as novidades mais futuristas.

Ela simplesmente gesticula em volta com os braços bem abertos e diz: “Como você pode gostar disso? É a morte da leitura!”.

Eu disse: “Como assim, a morte da leitura?”. “É a morte da leitura! De tudo o que você ama! Livros! Tudo o que você ama! É o fim de tudo! É o fim da leitura!” Ela estava surtando. E eu: “Por que você é sempre tão negativa? Por que quer brigar comigo? Eu não quero brigar com você”. A essa altura estou chorando e gritando. Nem percebo como aquilo é engraçado. Porque em retrospecto é mesmo engraçado ela ter dito que Tóquio é a morte da leitura.

Eu agora estava chorando, e nunca tinha feito isso antes, mas finalmente disse a ela: “Quer saber de uma coisa? Não consigo fazer isso. Não vou almoçar com você. Vou embora”.

Eu viro as costas, ela agarra o meu braço, agarra de verdade o meu braço, e diz: “Não me deixe. Não me deixe aqui”. E eu: “O.k., o.k.”. Percebi de repente que ela se sentia desamparada, que não podia de fato sair sozinha por Tóquio.

Ela sempre dizia coisas do tipo: “Ah, estive no Japão cem vezes, conheço tudo”. A verdade é que estava apavorada com a possibilidade de ser deixada sozinha naquela esquina. Disse: “Não posso voltar para o hotel. Não sei como voltar para o hotel”. Ela estava hospedada num dos principais hotéis. Não seria tão difícil. Mas parecia estar realmente muito abalada. Ainda estava agarrando meu braço. Eu disse: “O.k., tudo bem. Vamos esquecer tudo isso. Vamos esquecer tudo e pronto. Vamos almoçar”.²²

41. Uma espectadora de calamidades

No início de 2001, Susan voltou com David a Sarajevo, onde ela também saudara a chegada do novo milênio. Era o lugar ideal para celebrá-lo, disse ela. O século xx tinha começado em Sarajevo, com o assassinato de Francisco Ferdinando em 1914, e terminou ali, também, com o cerco de 1992. Ela sempre se sentia mais feliz ali, diz sua amiga Senada Kreso, que foi porta-voz do governo bósnio. Kreso a encontrou “com uma disposição fantástica... cheia de energia”. Elas foram a “um dos raros bons restaurantes em Sarajevo”.

Rimos como loucas, rimos de rachar, comemos, ficamos completamente bêbadas [...]. Foi a primeira vez que David e eu conseguimos envolvê-la em conversas sobre amenidades, como astrologia. Eu lia aqueles livros, e David também, tipo *Star Signs* e *Love Signs*, de Linda Goodman. E para ela foi uma revelação. A descoberta de um reino totalmente novo.¹

Em pouco tempo, ela soube da gravidez de Annie. Em fevereiro, deu uma palestra em Oxford que resultaria no último livro que publicou em vida, *Diante da dor dos outros*. A palestra, e depois o livro, davam prosseguimento às reflexões de quase todas as suas obras — sobre o

escritor e a política, a linguagem e a guerra, a imagem e a crueldade. “Ser um espectador de calamidades ocorridas em outro país é uma experiência moderna quinta-essencial”, escreveu ela no livro.

Na tarde de Onze de Setembro, ela foi esse espectador — e era o país dela. Naquela manhã, equipes de terroristas embarcaram em aviões, subjugaram seus pilotos e direcionaram as aeronaves contra o coração do império americano. Um deles, rumando para Washington, foi retomado pelos passageiros e caiu num campo na Pensilvânia. Outro destruiu uma grande parte do Pentágono. Dois outros atingiram o World Trade Center, em Manhattan, causando o desmoronamento dos edifícios, que por um tempo tinham sido os mais altos do mundo. Em transmissões de televisão ao vivo, pessoas presas nos pisos superiores saltavam para a morte de uma altura de centenas de andares. Entre os milhões de espectadores estava Susan Sontag, hospedada no Hotel Adlon, no centro de Berlim.

Sessenta anos antes, Pearl Harbor uniu a nação contra uma ameaça mortal. Por um tempo, o mesmo ocorreu com os ataques de Onze de Setembro. Mas logo ficou claro que os ataques seriam usados para incrementar a estreita vantagem partidária de um presidente impopular, George W. Bush, o primeiro a assumir o cargo sem conquistar a maioria dos votos desde 1888. Ele compreendeu que, em face de tais ataques apocalípticos, muitos americanos veriam como um dever patriótico cerrar fileiras em torno de seu governo. O homem que terminou seu mandato como o presidente mais impopular desde que começaram as enquetes científicas desfrutou brevemente de um índice de aprovação surpreendente: 92%.

Durante semanas, Manhattan ficou coberta por cartazes de pessoas desaparecidas e pelo odor repulsivo dos escombros fumegantes. Uma semana depois, pó de antraz em altas doses começou a aparecer nas caixas

postais de senadores e jornalistas, causando a morte de cinco pessoas. Esses atentados, nunca solucionados de modo satisfatório, agravaram a atmosfera apocalíptica. Todos concordavam que alguma coisa devia ser feita. Ninguém estava pensando em metáfora.

Quase ninguém. Dois dias depois dos ataques, enquanto Susan continuava com os olhos grudados no televisor de sua suíte no Adlon, sua velha amiga Sharon DeLano, da *New Yorker*, pediu-lhe que escrevesse um artigo curto para a revista. Ela mandou três parágrafos.

A desconexão entre a monstruosa dose de realidade da última terça-feira e os disparates farisaicos e as mentiras descaradas sendo despejadas por figuras públicas e comentaristas de TV é alarmante e deprimente. As vozes autorizadas a seguir o acontecimento parecem ter se unido numa campanha para infantilizar o público. Onde está o reconhecimento de que isso não foi um ataque “covarde” à “civilização” ou à “liberdade” ou à “humanidade” ou ao “mundo livre”, mas sim contra a autoproclamada superpotência mundial, efetuado como consequência de alianças e ações específicas americanas? Quantos cidadãos estão cientes do bombardeio americano em curso no Iraque? E se é para usar a palavra “covarde”, ela seria mais adequadamente aplicada àqueles que matam a partir de um lugar em que não podem ser atingidos, bem alto no céu, do que aos que estão dispostos a se matar para matar outros. Falando em coragem (uma virtude moralmente neutra): pode-se dizer qualquer coisa dos executores da carnificina de terça-feira, menos que foram covardes.

Nossos líderes estão determinados a nos convencer de que está tudo bem. A América não está com medo. Nosso espírito segue

inquebrantável, embora tenha sido um dia que viverá para sempre na infâmia, e a América esteja agora em guerra. Mas não está tudo bem. E não foi Pearl Harbor. Temos um presidente robótico que nos garante que a América permanece grande. Um amplo espectro de figuras públicas, dentro e fora do aparelho de Estado, que se opõem fortemente às diretrizes hoje implantadas no exterior por esse governo parecem se sentir à vontade para não dizer outra coisa senão que permanecem unidas em torno do presidente Bush. É preciso refletir muito, e talvez isso esteja sendo feito em Washington e em outras partes, sobre a inépcia da inteligência e da contrainteligência norte-americanas, sobre as opções existentes para a política externa americana, particularmente no Oriente Médio, e sobre em que consiste um programa inteligente de defesa militar. Mas não se está exigindo que o público suporte boa parte do peso da realidade. As banalidades unanimemente aplaudidas e autocongratatórias de um Congresso do Partido Soviético pareciam desprezíveis. A unanimidade da retórica santarrona, ocultadora da realidade, despejada por autoridades americanas e comentadores da mídia parece, nos últimos dias, digamos, indigna de uma democracia madura.

Os que estão em cargos públicos nos fazem saber que consideram que sua tarefa é manipuladora: produção de confiança e gestão do luto. A política, a política de uma democracia — que implica discordância, que suscita franqueza e objetividade — foi substituída pela psicoterapia. Choremos juntos, sem dúvida. Mas não sejamos estúpidos juntos. Alguns retalhos de consciência histórica poderiam nos ajudar a compreender o que acaba de acontecer, e que talvez continue acontecendo. “Nosso país é forte”, nos repetem o tempo todo. Eu,

pessoalmente, não acho isso de todo animador. Quem duvida que a América seja forte? Mas isso não é tudo o que a América precisa ser.²

Esses parágrafos eram mais incendiários do que qualquer coisa que ela já havia publicado. As palavras podiam ser justas — e até, como o tempo mostraria, proféticas. E a frase de abertura — “Para esta americana, e nova-iorquina, horrorizada e triste, a América nunca pareceu estar mais distante de um reconhecimento da realidade do que o país tem se mostrado em face da monstruosa dose de realidade da última terça-feira” — foi cortada, numa ação de edição que ela julgava haver distorcido suas intenções.

Com ou sem essa frase, o tom pareceu a muitos flagrantemente errado, mesmo antes da sua publicação. As primeiras reações foram de choque. Ela havia planejado ler trechos de *Na América* num evento previamente agendado na American Academy em Berlim, mas a plateia de cem pessoas queria ouvi-la falar sobre o inescapável assunto do momento. Ela então leu um texto que carecia, como ela própria admitiu de antemão, “de qualquer nível particularmente alto no que se refere à escrita, e que é moralista, que talvez vá longe demais e é exagerado”.

Um jornalista alemão que a ouviu ficou estarrecido. “A crítica é devastadora, polêmica e apontada contra a América. Nenhum jornal publicou esse tipo de fúria beligerante. Apenas as próximas semanas dirão se ela vai aparecer na *New Yorker*.”³ Ao final da sua leitura, ela ergueu os olhos. A plateia permanecia sentada num silêncio aturdido.

O discurso violava seu próprio princípio, articulado quatro anos antes a propósito de Sarajevo: “Você não tem direito a uma opinião pública a menos que tenha estado lá”. As imagens que a CNN despejava em seu quarto de hotel não substituíam de modo algum o que seria estar em Nova

York, e as reações negativas demonstravam aquele seu velho adágio. Não importa quão sensacionais elas possam ser, fotos são um substituto pobre da realidade.

Em seu país, onde muitos se lembravam de suas intervenções políticas em temporadas passadas, a direita contra-atacou. “O que Osama bin Laden, Saddam Hussein e Susan Sontag têm em comum?”, começava um artigo na *New Republic*. “Susan Sontag não deveria ter nunca mais permissão para falar em círculos intelectuais respeitados”, disse um porta-voz da reaganiana Heritage Foundation.⁴ Um colunista do *New York Post* disse: “Eu queria atravessar a Brooklyn Bridge descalço sobre estilhaços de vidro até o apartamento daquela mulher desprezível, agarrá-la pelo pescoço, arrastá-la até o marco zero e obrigá-la a dizer aquilo aos bombeiros”.⁵

Ainda mais feroz foi o fogo amigo. David Rieff ficou indignado. “Passei a desgostar bastante do artigo que fiz às pressas para a *New Yorker*”, escreveu ela, tentando apaziguá-lo, uma semana após a publicação. “Mesmo enquanto o escrevia, eu o achava primitivo. Agora acho que é defeituoso de um jeito mais grave. Eu tinha razão em denunciar o que havia de retrógrado, de untuoso e de bazófia na retórica americana. Mas eu deveria ter dito algo também sobre o terrorismo — o que você enfatizou nas várias cartas que me endereçou...” Ele não a deixava em paz. “Continuo a refletir sobre as questões que você levanta. Meu artigo era odioso? Prefiro pensar que não fui muito esperta. Estou começando a achar que a principal coisa que leva as pessoas — o que inclui a mim, como percebo — a tomar posições que você odeia e despreza é a raiva contra Bush: contra o fato de que os Estados Unidos sejam comandados pela equipe dele.”⁶

David não afrouxava a pressão. Ela ficava irritada com sua insistência, mas se defendia.

Mais uma vez o assunto é meu artigo. Ele foi escrito na última terça-feira. Eu estava em Berlim. Era sobre a retórica que eu ouvia na CNN. Sharon me pediu para escrever alguma coisa, e concordei. Você fala da “visão que Sharon impingiu a mim”. Ora, por favor. [...] Os meus erros são meus.⁷

“Nunca reconheça um passo em falso”, ela escreveu em *Na América*. Ela dificilmente reconhecia, exceto diante de David. Agora, com ele, ela não deixava o assunto de lado, tentando reconquistar a aprovação da única pessoa que podia repreendê-la com dureza: as palavras “meus erros” eram raras nas suas interações com todas as outras pessoas.

Mas, quanto à substância da crítica, ela não era nem um pouco tola. A campanha contra ela era dirigida a qualquer um que questionasse o chauvinismo reinante. Em 26 de setembro, o secretário de imprensa da Casa Branca, Ari Fleischer, alertou as pessoas a “tomar cuidado com o que dizem e com o que fazem”. O comediante Bill Maher foi condenado por dizer algo que Sontag também disse: que os terroristas não eram covardes. “Permanecer no avião quando ele atinge os edifícios, digam o que quiserem sobre isso, mas não é covardia”, disse ele. Depois desse comentário, seus anunciantes escassearam, e no final da temporada seu programa foi cancelado.

Glenn Greenwald, um dos críticos mais implacáveis do governo Bush, julgava que a hora de reagir era antes que os protestos emocionais se enrijecessem em ortodoxia. Era importante dizer que “a razão pela qual devíamos parar de enviar drones e sair matando todo mundo é deixar de ser atacados por pessoas que querem se vingar de nós. Portanto, se você é

Sontag e vê toda aquela gente usando o Onze de Setembro para justificar e demandar mais militarismo, além de dominação imperial, é tempo de se opor”.

Sontag estava certa ao apontar a conexão entre as ações americanas e o terrorismo, acredita Greenwald.

A maioria dos americanos tinha aquela visão de que os Estados Unidos estavam só cuidando da sua vida e, do nada, por nenhuma razão perceptível, aqueles fanáticos religiosos extremistas do caralho decidiram nos atacar, certo? Só porque eles são odiosos e ensandecidos e malucos. E eu penso que se você é alguém como Susan Sontag, que passou décadas dizendo que os Estados Unidos são no mundo a fonte da extrema violência e agressão, faz total sentido fazer essa conexão.⁸

Um outro presidente talvez tivesse mostrado que Sontag estava errada. Esse presidente não seria George W. Bush, que logo mergulhou o país na maior catástrofe de política externa desde o Vietnã. Mas, mesmo a análise dela estando certa, David e outros que a criticavam tinham um bom motivo. O que havia por trás era a falta de empatia que arruinava seus relacionamentos e banalizava muitas de suas observações políticas. Brenda Shaughnessy ficou pasma.

Quando aconteceu o Onze de Setembro, ela disse a coisa mais espantosa, que até hoje não consigo tirar da cabeça. Ela disse: “Os trabalhadores dos restaurantes! Os trabalhadores dos restaurantes! Eu não me importo com os banqueiros. Não me importo com os executivos. Não me importo com os sujeitos das finanças. Os trabalhadores dos restaurantes”. E eu: “Espera lá, você não se importa

com as outras pessoas?”. Parecia uma coisa política bizarra a se dizer sobre o Onze de Setembro.⁹

No Onze de Setembro, Annie Leibovitz, grávida de oito meses, estava no consultório de seu médico, ouvindo os batimentos cardíacos de seu bebê. “Quando voltei ao meu apartamento e olhei pela janela, as torres não estavam mais lá”, disse ela. “Só havia fumaça. Eu não podia acreditar que não estava pegando minha câmera e correndo para o local, mas eu tinha que pensar no bebê.”¹⁰ Alguns dias depois, Susan voltou a Nova York e elas foram ao local agora conhecido como Marco Zero, Annie disfarçando sua gravidez avançada sob um enorme casaco.

Para expressar sua solidariedade à cidade onde vivera “dez anos estupendos”, a escritora argentina Luisa Valenzuela chegou a Nova York no final de setembro. Pouco antes do aniversário de Annie, em 2 de outubro, Susan a convidou à casa de campo de Annie em Rhinebeck. “Annie tinha reunido amigos, colegas e assistentes para celebrar a vida e convidá-los a acreditar num mundo ao qual ainda valia a pena trazer novos filhos”, disse Valenzuela. Usando um boné com o logotipo do Corpo de Bombeiros de Nova York, Susan se dispôs a ler um conto, “Rip van Winkle”, ambientado perto de Rhinebeck. “Foi uma leitura mágica a daquela noite, e mais tarde Susan me convidou à casinha onde ela morava na propriedade de Annie. Ali, diante de um laguinho, ela me falou de sua felicidade, de como se sentia contente com a chegada do bebê. ‘Eu vou ser como que a avô dela’, ela me disse.”¹¹ Susan cortou o cordão umbilical de Sarah Cameron Leibovitz em 16 de outubro de 2001. “Quando eles trouxeram a Sarah para o meu quarto no hospital e me deixaram sozinha com ela, fiquei em pânico”, disse Annie.¹²

Susan também estava. Não demorou muito para que o medo do abandono viesse à tona. Anna Wintour, editora da *Vogue* e oficialmente

chefe de Annie na Condé Nast, foi à festa de recepção a Sarah, e chegou no mesmo elevador que Susan. Michael Silverblatt diz que Annie cumprimentou Wintour com um entusiasmo um tanto excessivo.

Ela queria estar junto de Annie e não ser negligenciada ou colocada de lado, sobretudo em favor de Anna Wintour. Ora, você não pode ignorar Anna Wintour, mas acho que Susan pensou na hora: ‘Bem, você não pode me ignorar, também’. Estava vivenciando uma cena numa ópera em que a amante acolhe o príncipe regente e ignora o sórdido objeto de afeição.¹³

“Acho que ela me queria só para ela”, disse Leibovitz ironicamente.

No início de 2002, Annie deixou o London Terrace. Comprou duas casas geminadas no West Village e começou a reformá-las como um lar para sua família. “Por razões que não compreendo inteiramente”, Susan escreveu a Luisa Valenzuela em maio, “Annie não tem lugar para mim em sua nova vida, ou melhor, tudo o que ela tem a oferecer é a possibilidade de visitá-la em seu apartamento de vez em quando, ocasiões em que invariavelmente há muitas outras pessoas por lá”. O ressentimento em relação a outros que competiam pela atenção de Annie era palpável; mas Susan se manteve estoica: “Digo a mim mesma que eu não deveria desejar estar perto da pessoa bastante brutal e mandona que ela se tornou”.¹⁴

Em 1962, Susan escreveu: “O culto do amor no Ocidente é um aspecto do culto do sofrimento — o sofrimento como a insígnia suprema da seriedade (o paradigma da Cruz)”.¹⁵ Essa era sua experiência pessoal, e agora não era diferente: ela sempre sofrera no amor. “Estou vivendo um inferno”, ela escreveu a uma amiga.

Sempre esperançosa, ou crédula, ou masoquista, eu me desentoco, embarco numa conversa (ao telefone) e num minuto estou escutando uma acusação vulgar, maldosa, verdadeiramente estúpida, proferida aos berros; e aí ela desliga na minha cara. Seria engraçado se não fosse tão doloroso. Numa palavra, fui dispensada, embora Annie não veja a coisa desse jeito. (As únicas relações que Annie compreende são aquelas com empregados e parentes.)¹⁶

No mês seguinte, Susan escreveu a Peter Perrone sobre Jane, “babá dos infernos”, uma britânica com quem Susan achava, equivocadamente, que Annie estava tendo um caso.

Quanto a Annie, bem, ela já era [...] psicologicamente, humanamente, o que for. Só pensa em ter Jane de volta. [...] Enquanto isso, Jane está passando o verão com a família Niarchos na ilha deles, na Grécia — Annie nunca ouviu falar dos Niarchos — e vai voltar em setembro. A mudança está marcada para novembro. E aí? Aí Jane vai cuidar de Annie, mimá-la e fazê-la se sentir segura.

Entretanto, Annie fez outro gesto: “Ela me disse que eu posso ter um andar numa das casas se quiser mudar para lá”.¹⁷

Os gastos de Annie sempre inspiraram assombro, e algumas pessoas ao seu redor julgavam que sua maneira de encarar o dinheiro refletia uma recusa mais geral da realidade. Seu assistente, Christian Witkin, via isso nas suas sessões de fotos: “Ela era sem noção”, diz ele. “E nos fazia todas aquelas demandas absurdas enquanto estávamos — digamos — enfiados até os joelhos nas águas do Atlântico. Queria ter luzes na água, mas não íamos arriscar nossa vida. Ela parecia não ter muito bom senso.”¹⁸

Porém a falta de noção tinha suas utilidades. A exemplo de Susan, ela ignorava regras como um meio de mostrar a sua força. “Era uma mulher intimidadora”, diz Witkin. “Ela fazia você de bobo. Não fazia ideia do que era necessário para obter a luz certa, mas psicologicamente era muito esperta. Esperta de um jeito malvado.” E, como Susan, era capaz de surpreender com uma generosidade ostensiva. “De repente ela era a pessoa mais bacana do mundo” num vernissage. “Ou nos jantares de Natal dos empregados. Entregava Rolexes e presentes, e a gente a adorava. Era como uma chave de liga-desliga.”

Ela sabia que esses pródigos dispêndios impressionavam, e era ainda mais despreocupada com o dinheiro de outras pessoas. De acordo com o assistente de Susan, Oliver Strand, quando Sarah nasceu e Annie precisava ir à Europa para uma sessão de fotos, ela ia de Concorde e pagava para a babá e a filha voltarem de Concorde: “Então, claro, ela mudava as passagens”.

Só para a menina viajar no avião podia custar, no mínimo, 10 mil dólares. No máximo, 35 ou 40 mil dólares. Isso acontecia algumas vezes por ano.¹⁹

Mas havia limites até mesmo para Annie, cuja situação financeira se debilitou por uma combinação de extravagância e má orientação financeira. Em 11 de outubro de 2002, Dan Kellum estava ocupado preparando a festa de aniversário de Sarah Leibovitz, que incluiria “um minizoológico e performances de Dan Zanes, cantor infantil da moda, e da cantora country Rosanne Cash, que seria trazida de avião para cantar a canção de ninar favorita de Sarah”. Enquanto fazia os preparativos da festa, Kellum recebeu um telefonema apavorado. As duas casas contíguas do século XIX tinham um porão com apenas um 1,5 metro de altura; Annie

decidiu cavar até embaixo dos alicerces para criar todo um outro andar. Durante a escavação, a parede que ela dividia com a casa vizinha cedeu e afundou vários centímetros. “A parede se separou dos pisos, deixando um buraco escancarado”, relatou a revista *New York*. Boa parte do estrago foi coberto pelo seguro, mas a casa dos vizinhos foi condenada. Eles entraram com um processo e, sob um acordo firmado em 2003, ela comprou a casa deles por 1,87 milhão de dólares.²⁰ O conjunto de duas casas ficou ainda mais grandioso quando a terceira foi adicionada, com as correspondentes despesas de restauração e reforma.

Para ajudar com as finanças combalidas de Annie, Susan fez uma segunda hipoteca de seu apartamento — do qual Annie pagara a maior parte — e lhe emprestou o dinheiro: por volta de 300 mil dólares, de acordo com o contador de Susan.²¹

Em janeiro de 2002, a UCLA, a Universidade da Califórnia em Los Angeles, anunciou a aquisição do arquivo de Sontag. “Estou encantada que meu arquivo esteja indo para a UCLA, renovando deste modo uma velha conexão com o sul da Califórnia”, disse ela.²² A venda incluiu também sua biblioteca, com um acervo estimado em 20 mil livros. O preço, 1,1 milhão de dólares, foi suficiente para permitir a Sontag ajudar David a se estabelecer num amplo apartamento de um andar inteiro em Tribeca. Mas o contentamento que ela expressou no press release não correspondia muito bem ao que estava sentindo intimamente, e a visão de seus papéis sendo preparados para o embarque a arrasou. “Psicologicamente é uma coisa muito difícil de fazer, e ela a fez para ajudar David a conseguir aquele apartamento”, diz Sharon DeLano.²³ “Ela estava abalada de verdade”, diz Karen Mulligan, que trabalhava no estúdio de Annie e ajudou a preparar o arquivo. “Ela não queria fazer aquilo.”²⁴

Uma vez comprado o apartamento, “ela gastou uma quantidade tremenda do seu dinheiro para equipá-lo”, diz Minda Rae Amiran, “e o dinheiro não foi nada, comparado com o tempo consumido. Ele fazia questão que ela comprasse exatamente o tipo de maçaneta que ele queria para a porta”. Susan surpreendeu Oliver Strand por sua determinação incomum em agradar David: “Foi o único momento em que ela deixou de ser racional ou um tanto agressiva ou melindrosa”. Ela estava intimidada por ele. “Ela o chamou muitas vezes de ameaçador”, diz Annie Leibovitz. Uma vez, antes de Sarah nascer, ela se virou para Annie depois que David saiu. “Espere só até você ter filhos”, disse.²⁵

42. Não podem entender, não podem imaginar

Em março de 2003, os Estados Unidos invadiram o Iraque. Demoraria ainda um tempo para que toda a amplitude dessa loucura ficasse universalmente clara, quando muito mais gente passaria a dizer que tinha sido contra a invasão desde o início. Muitos liberais proeminentes votaram a favor da resolução do Senado autorizando a invasão; em 2008, o apoio de Hillary Clinton foi uma das principais razões de sua derrota para Barack Obama, que se opusera à guerra, na indicação do Partido Democrata para concorrer à presidência.

Àquela altura, tal oposição não requeria muita coragem. Mas, se alguma coisa provava que os alertas de Sontag contra a linguagem do patriotismo exacerbado haviam sido premonitórios, era a pressa para iniciar a guerra quando choviam metáforas ruins, como mísseis, sobre a população aterrorizada. “Não queremos que a evidência incontestável seja uma nuvem de explosão nuclear”, disse Condoleezza Rice, conselheira de segurança nacional de Bush, defendendo sua tese fraudulenta de que o Iraque possuía armas de destruição em massa. Na Inglaterra, um “dossiê ardiloso” mostrando que o Iraque estava escondendo armas proibidas foi, nas palavras de uma autoridade britânica, “apimentado” para parecer mais

excitante. O Iraque não tinha conexão alguma com os ataques de Onze de Setembro, de modo que uma conexão teve que ser forjada — como um artigo de consumo. Ao ser indagado por que o governo esperou até setembro de 2002 para defender seu plano, o chefe do Estado-Maior de Bush admitiu com franqueza: “Do ponto de vista do marketing, não se lança um produto novo em agosto”.¹

Essa linguagem sustentava o frenesi que o Onze de Setembro desencadeou. George W. Bush, que se esquivou de servir o Exército no Vietnã, foi propagandeado como bélico, viril, a única barreira entre a América e o Armagedom. Seus oponentes eram escarnecidos como membros do “Clube Culpe a América Primeiro”. Essa frase foi lançada contra figuras tão díspares quanto a banda country Dixie Chicks, o governo da França e Susan Sontag. Um dos pontos mais baixos da retórica foi atingido com a resolução de mudar, no cardápio da lanchonete da Câmara dos Deputados, o nome das batatas fritas de “*French fries*” [fritas francesas] para “*freedom fries*” [fritas da liberdade]. Se, dois dias depois da queda do World Trade Center, parecia inapropriado que Sontag denunciasse o clima de chauvinismo, sua oposição iria parecer profética depois que centenas de milhares de pessoas — mais de 1 milhão, segundo algumas estimativas — foram mortas no inferno iraquiano.

Um mês antes da invasão, Sontag publicou sua reflexão final sobre os modos de ver e denunciar a guerra. *Diante da dor dos outros* apareceu em fevereiro de 2003, um mês depois de seu septuagésimo aniversário e um mês antes da invasão do Iraque.

O livro começa com uma citação das “corajosas e incômodas” reflexões de Virginia Woolf sobre a guerra, publicadas pouco tempo antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial. Na era da “Guerra ao Terror”, que na prática

significava conflito permanente, a visão de um mundo sem guerra parecia estranha. Mas não tinha sido assim após a Primeira Guerra Mundial. Sontag recordava que o Pacto Kellogg-Briand de 1928 obrigava quinze nações importantes, entre elas Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Alemanha, Itália e Japão, a renunciar à “guerra como instrumento de diplomacia nacional”.² Essa renúncia foi logo esquecida. A morte da ideia de um mundo sem guerra significava que era ainda mais urgente saber como ler imagens violentas. Os cidadãos tinham a obrigação moral de saber como estavam sendo manipulados — por quem e com que objetivo.

Muitos jornalistas, ocasionalmente por credulidade, mas muitas vezes de propósito, ajudaram a vender a Guerra do Iraque. Se os indivíduos não buscassem entender as imagens que eram difundidas, os políticos e seus publicitários se encarregariam de fornecer as legendas, escreveu ela: “Todas as fotografias esperam ser explicadas ou falsificadas pelas suas legendas. Durante os combates entre servos e croatas no início da recente guerra nos Bálcãs, as mesmas fotos de crianças mortas no bombardeio de uma aldeia foram distribuídas em informes de propaganda tanto dos sérvios como dos croatas”.³

A fusão da guerra com os mecanismos de marketing do capitalismo tardio tornava mais difícil do que nunca saber como interpretar imagens. E imagens de guerra haviam gradualmente se sobreposto à guerra em si, que era agora, como disse o chefe do Estado-Maior de Bush, um produto de consumo. A Guerra do Vietnã, “a primeira a ser testemunhada dia após dia por câmeras de televisão”, havia “introduzido uma nova teleintimidade com a morte e a destruição ao front do lar”. Agora, na era das notícias a cabo 24 horas por dia, a guerra televisionada era organizada para o máximo de entretenimento. Isso incentivava o início de guerras e sua manutenção; a imagem havia subjugado a realidade de tal maneira que as

peessoas só podiam, cada vez mais, ver em termos da metáfora: a representação de eventos reais. Eis por que “o ataque ao World Trade Center em 11 de setembro de 2001 foi descrito como ‘irreal’, ‘surreal’, ‘como um filme’, em muitos dos relatos daqueles que escaparam das torres ou assistiram das proximidades”.⁴

Felice Beato, no século XIX, “foi o primeiro fotógrafo a assistir a diversas guerras”.⁵ Larry Burrows, no Vietnã, “foi o primeiro fotógrafo importante a fazer toda uma guerra em cores”.⁶ Os verbos são emprestados do mundo do espetáculo, do entretenimento; e Sontag faz uma lista fascinante de fotos falsas de guerra. A fotografia de fuzileiros navais erguendo a bandeira dos Estados Unidos em Iwo Jima foi uma “reconstrução” criada “por um fotógrafo da Associated Press”. A imagem de soldados russos hasteando a bandeira soviética no alto do Reichstag fumegante “foi encenada para a câmera”.⁷ Saber que tais fotos eram falsas aniquilava sua autoridade. “Só a partir da Guerra do Vietnã passa a ser praticamente seguro que nenhuma das fotos mais conhecidas fosse encenação. E isso é essencial para a autoridade moral dessas imagens.”⁸

Nessa evolução histórica, a fotografia se aproximava da coisa que ela mostrava; artistas haviam empurrado suas metáforas para mais perto das coisas e eventos que tais representações simbolizam, reafirmando a autoridade moral da imagem. Sontag rastreia essa genealogia desde os *Desastres de la guerra* de Goya, passando por Dostoiévski, até os jornalistas e fotógrafos que, na época dela, brandiam fotos verídicas contra fotos falsas, arriscando suas vidas para transmitir imagens que pudessem se traduzir em ação.

Essa fidelidade crescente à realidade torna *Diante da dor dos outros* mais otimista que *Sobre fotografia*. Na Bósnia, ela vira até onde testemunhas iam para trazer imagens. “Muitos dos vários jornalistas experientes que

mandavam notícias de Sarajevo não eram neutros”, escreveu ela.⁹ A produção de imagens não era apenas voyeurística ou propagandística. Essa descoberta a levou a brigar com duas ideias que, conforme admitia, ela mesma havia popularizado.

A primeira é de que a atenção do público é direcionada pelas atenções da mídia, o que significa, decididamente, imagens. [...] A segunda — que poderia ser descrita como o reverso do que acaba de ser descrito — é que, num mundo saturado, ou melhor, hipersaturado de imagens, aquelas que deveriam importar têm um efeito amenizador: nos tornamos insensíveis. [...] No primeiro dos seis ensaios de *Sobre fotografia* (1977) argumentei que, se um evento conhecido por meio de fotografias certamente se torna mais real do que se a gente nunca tivesse visto as fotos, depois de uma exposição repetida ele se torna também menos real. Fotografias, tanto quanto criam empatia, escrevi, também a ressecam. Será verdade? Eu achava que sim quando escrevi. Agora não tenho tanta certeza.¹⁰

E ela contestava sua ideia anterior de que a proliferação de imagens poderia solapar sua autoridade moral.

Desde *Sobre fotografia*, muitos críticos têm sugerido que os suplícios da guerra — graças à televisão — degeneraram numa banalidade diária. [...] O que se está querendo aí? Que as imagens de carnificina sejam reduzidas para, digamos, uma vez por semana? De modo mais geral, que trabalhamos rumo ao que eu reivindicava em *Sobre fotografia*: uma “ecologia das imagens”? Não vai haver uma ecologia das imagens. Nenhum Comitê de Guardiães vai estabelecer rações de horror, para

manter viva sua capacidade de chocar. E os próprios horrores não vão diminuir.¹¹

A Bósnia e o Iraque provaram que a necessidade de ver era uma questão de vida e morte. Mas como? Poderiam as metáforas — a imagem, a fotografia, a coisa removida — ajudar a “restaurar nossos sentidos”? Poderia ela nos ensinar a “*ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais?”

Mais do que quaisquer outras, essas eram as questões que haviam ocupado Sontag ao longo da sua vida. Talvez só uma pessoa para a qual a empatia não vinha naturalmente pudesse tê-las abordado tão bem; uma pessoa que escuta normalmente quase nunca pensa na audição da mesma maneira que a pessoa surda deve pensar. A deficiência dela, e seu desejo de superá-la, levaram-na a refletir sobre fenômenos que outros tomavam como pontos pacíficos, e suas discussões consigo mesma enriquecem suas reflexões.

Uma consequência irônica dessa deficiência, porém, era que ela não conseguia ver o que os outros, sim, conseguiam. Essa incapacidade fazia a conclusão de *Diante da dor dos outros* se assemelhar à recusa de uma pessoa surda em admitir a existência da música que ele não consegue ouvir.

[Outras pessoas] não podem entender, não podem imaginar. É o que sente obstinadamente cada soldado, cada jornalista, cada agente humanitário e cada observador independente que passou um tempo exposto ao tiroteio e teve a sorte de escapar da morte que derrubava outros à sua volta. E eles estão certos.¹²

Essas são as últimas frases do livro, e parecem bastante razoáveis. Mas é preciso lê-las algumas vezes para que suas implicações sejam percebidas. Se nada pode ser compreendido ou imaginado sem uma experiência em primeira mão, por que então representar a experiência? Aqueles que se empenham para prestar testemunho se torturam em vão? O parágrafo ecoa a concepção de casamento em *Na América*: “Pedir a alguém, demandar legitimamente a alguém, que veja o que você vê. Exatamente o que você vê”. Ecoa suas exigências para Annie: “Você não podia ficar um pouco para a esquerda, nem um pouco para a direita. Tinha que estar no lugar exato em que ela estava”.

É o oposto da concepção de metáfora que emerge dos romances de Dostoiévski ou das águas-fortes de Goya. Se tais artistas tivessem partido do preceito de Sontag, suas obras nunca teriam chegado a existir. Se nenhuma representação pode cobrir a distância entre a pessoa em Sarajevo e a pessoa que lê sobre Sarajevo, por que escrever sobre Sarajevo? O propósito da representação não é tornar a experiência do leitor idêntica à do artista. O propósito da representação é permitir ao leitor ou ao espectador entrar na experiência de outra pessoa. Nós *podemos*, na verdade, imaginar. *Podemos* entender.

Dizer o contrário é afirmar que uma pessoa negra nunca poderá entender uma pessoa branca, nem um homem entender uma mulher, ou um chinês entender um bósnio: é dizer que ninguém pode entender o outro. Não é preciso se tornar outra pessoa, ou ter vivido exatamente as mesmas experiências, para imaginar a vida dessa pessoa — e é por isso que o alicerce da metáfora é a empatia. A arte e a metáfora não tornam idênticas as experiências dos outros. Elas tornam as experiências dos outros *imagináveis*.

Ao longo de 2003, Susan colecionou honrarias e prêmios. Em abril, foi à feira do livro em Bogotá. “Algumas pessoas lhe disseram que era uma péssima ideia, entre elas Andrew Wylie”, seu agente, diz seu assistente Oliver Strand. A Colômbia, afinal de contas, ainda era perigosa. “Acho que devemos ir”, disse ela. Seu editor espanhol, Juan Cruz, foi junto.

Mas, logo depois que eles chegaram, Strand, nascido no Chile, percebeu que tinha havido um mal-entendido. Ao entender “*conferencia*” com o mesmo sentido da palavra inglesa “*conference*” [reunião, encontro, congresso], Susan não se preparou para fazer um discurso, que é o sentido da palavra em espanhol. Esperava, em vez disso, ser entrevistada. “Percebi isso no meio da coletiva de imprensa, umas dez da noite, e disse a ela.” Sabendo o quanto ela se angustiava quando escrevia, ele imaginou que ficaria abalada, mas ela se mostrou à altura da ocasião. Pela manhã, disse a Strand: “Vou denunciar García Márquez por apoiar Fidel Castro na execução dos intelectuais”.¹³

Não era uma provocação pequena. Ícone colombiano e ganhador do prêmio Nobel, Gabriel García Márquez era um dos escritores mais famosos do mundo — e um notório defensor de Fidel Castro. Se nos anos 1960, muitos escritores latino-americanos haviam nutrido esperanças na Revolução Cubana, meio século de repressão política e pobreza generalizada tinham deixado Castro com poucos amigos entre os intelectuais. Aquela, porém, era uma exceção essencial e permitia ao ditador apresentar um rosto culto.

Em março, pouco antes de Susan partir para Bogotá, o regime cubano realizou um de seus periódicos julgamentos encenados, no qual 78 dissidentes foram condenados a penas de doze a 27 anos de prisão, inclusive por crimes como “possuir um gravador Sony”. Logo depois, Castro ordenou a execução de três homens por tentar fugir num pequeno

barco para os Estados Unidos.¹⁴ Esses atos foram denunciados em todo o mundo. Em seu discurso, presenciado por mil pessoas (outras trezentas esperavam do lado de fora), Sontag disse:

Sei que Gabriel García Márquez é muito respeitado e que seus livros são lidos amplamente. Ele é o grande escritor deste país e tenho grande admiração por ele, mas é imperdoável que ele não tenha se pronunciado contra as últimas medidas do regime cubano.¹⁵

Em vez de se ofender, a plateia colombiana, constrangida pelas tergiversações do grande homem, saudaram aquele ataque com uma ovação. As reações obrigaram García Márquez a responder. “Eu mesmo não sou capaz de calcular o número de prisioneiros, dissidentes e conspiradores que ajudei, em absoluto silêncio, a sair da cadeia ou emigrar de Cuba ao longo de não menos de vinte anos”, declarou ele ao jornal colombiano *El Tiempo*. “É isso um regime que merece ser defendido?”, replicou Susan. “Um regime do qual você precisa ajudar pessoas a fugir?”¹⁶

Depois da feira do livro, Susan, Strand e Cruz rumaram para Cartagena das Índias. Revigorada pela controvérsia, ela manteve sua agenda exaustiva mesmo naquela cidade tranquila à beira-mar. Na piscina do hotel, ela “nadava, nadava, nadava até esquecer”, escreveu Cruz. E, apesar do opressivo calor caribenho, ela saía em busca de cultura, música, arte, incapaz de parar quieta, “afainando-se em sua maratona humana”.

Menos de dois anos depois do nascimento de Sarah, Annie Leibovitz continuava firmemente determinada a ter mais filhos. Apesar da idade — fez 54 anos em 2003 —, ela conseguira engravidar duas vezes depois do

nascimento de Sarah. As duas gestações terminaram em abortos involuntários. Obrigada a aceitar que não teria condições de ter outro filho, ela se voltou para a opção de uma barriga de aluguel, e com a ajuda de Susan escreveu a mulheres que ela esperava que pudessem ajudar. Na carta, ela explicava sua decisão de adiar a maternidade: “Tive uma carreira enorme, fantástica e maravilhosa, e agora considero que fui incrivelmente afortunada por conseguir uma boa qualidade de vida fazendo o que eu adoro fazer”, escreveu Susan, em seu nome.

Dizem — bem, aqui vai a parte que parece autoelogio — que sou o tipo de pessoa que daria a camisa que está vestindo a alguém necessitado. Acho que posso dizer, sem muito constrangimento, que a generosidade é uma das minhas características mais salientes. Adoro ajudar pessoas.

O que mais? Sou sentimental, suponho. Amo as pessoas, especialmente as crianças. Choro com muita facilidade. Mas sou forte, também. Sou uma boa pessoa em uma emergência.

Família significa tudo para mim. É especialmente maravilhoso quando todos nos reunimos para celebrar os feriados judaicos. Acredito num forte senso de tradição e de valores religiosos. Desde o início, confiei nos valores da religião para me conduzir na educação de Sarah.¹⁷

Apesar da descrição da generosidade e da força de Annie, e apesar do apoio aparente de Susan, revelado na carta, ao desejo de Annie de ter mais filhos, o relacionamento não havia melhorado. Susan ainda estava se lamuriando com Sharon DeLano, que, no final de setembro, instou-a a cortar os laços.

Você é SUSAN SONTAG, pelo amor de Deus. [...] Ora, eu sei que você não está isenta de pecar no departamento relação-com-Annie. Sua

impaciência e sua mania de censurar têm sido notadas. Ainda assim, um homem teria caído fora? Sim, teria. O QUE VOCÊ ESTÁ FAZENDO?¹⁸

Cinco dias depois do e-mail de Sharon, em 3 de outubro, o prêmio Nobel foi conferido a J. M. Coetzee. O prêmio deprimiu Susan, de acordo com sua editora francesa, Dominique Bourgois.¹⁹ A escolha tornava altamente improvável que outro escritor de língua inglesa viesse a recebê-lo nos anos seguintes, e Susan, aos setenta anos, percebeu que muito dificilmente alcançaria a meta que estabelecera quando criança. Mas alguns dias depois ela estava em Frankfurt para receber outra distinção de prestígio, o prêmio da Paz da Associação dos Livreiros Alemães. Lá, foi esnobada pelo embaixador dos Estados Unidos, Dan Coats, um anódino ex-senador por Indiana, que não compareceu à premiação como protesto contra o seu suposto antiamericanismo. E, de fato, parecia mesmo que ela havia recebido o prêmio, ao menos em parte, por suas objeções à Guerra do Iraque, à qual o governo alemão se opusera.

Sontag representava uma alternativa à América das “fritas da liberdade”, e ela reconheceu isso em seu discurso.

Declarações coléricas, desrespeitosas, sobre a Europa, sobre certos países europeus, são hoje em dia moeda corrente na retórica política americana; e aqui, pelo menos nos países ricos do lado ocidental do continente, sentimentos antiamericanos são mais comuns, mais audíveis, mais desmedidos do que nunca.²⁰

Ela analisou esse antagonismo, particularmente os mal-entendidos que ele engendrava em relação aos Estados Unidos: “Um país profundamente conservador de um jeito que os europeus têm dificuldade de avaliar”, mas

também “radical, até mesmo revolucionário, de um jeito que os europeus têm igualmente dificuldade de avaliar”.²¹ E se o continente-enquanto-metáfora engendrava mal-entendidos perigosos, também suscitava sonhos: os europeus sonhavam com a América; os americanos, com a Europa.

Uma dessas americanas era uma garota criada no “deserto cultural” do sul do Arizona, que descobriu a literatura alemã por meio de um professor chamado sr. Starkie. “E alguns anos depois, quando eu era uma colegial em Los Angeles, encontrei toda a Europa num romance alemão. Nenhum livro foi mais importante na minha vida do que *A montanha mágica*.”

Em seguida, ela falou do homem que mais tarde se tornou seu editor alemão, Fritz Arnold, que passou a guerra como prisioneiro bem perto dos Sontag, no norte do Arizona.

Fritz me contou que o que lhe permitiu suportar aqueles quase três anos no campo de prisioneiros no Arizona foi o fato de ter acesso a livros: ele passara aqueles anos lendo e relendo os clássicos ingleses e americanos. E eu lhe contei que o que me salvou quando era aluna do ensino fundamental, no Arizona, esperando para crescer e escapar para uma realidade mais ampla, foi ler livros, traduzidos e também escritos em inglês.

Ter acesso à literatura, à literatura mundial, era escapar da prisão da vaidade nacional, do filistinismo, do provincianismo compulsório, da escolaridade vazia, de destinos imperfeitos e da má sorte. A literatura era o passaporte para entrar numa vida mais ampla; isto é, na zona da liberdade.

Literatura era liberdade. Especialmente numa época em que os valores da leitura e da introspecção estão sendo tão vividamente desafiados, literatura é liberdade.²²

Era uma despedida comovente — embora Sontag não pudesse ter consciência disso na época — da tradição cosmopolita à qual ela jurara fidelidade quando menina.

Alguns meses mais tarde, em março de 2004, ela viajou à África do Sul a convite de Nadine Gordimer. As desavenças das duas quanto a Israel tinham cicatrizado. E em *Diante da dor dos outros* Susan chegou a usar aquela que era a mais radioativa das palavras sul-africanas — e que não usara em Jerusalém — para descrever Israel: “Um Estado de apartheid mantendo um domínio brutal sobre as terras tomadas em 1967”.²³

Quando a Universidade de Witwatersrand inaugurou uma aula anual sob o nome de Gordimer, ela sugeriu que Susan fosse a primeira homenageada. “Eu sempre quis que Susan viesse à África do Sul”, disse ela. “Onde quer que Susan estivesse, as paredes pareciam se alargar.” Susan deixou seus acompanhantes exaustos com suas perambulações pela cidade, disse Gordimer: “Ela não estava muito bem, mas não se poupou nem um pouco, e nem a ninguém!”.

Gordimer queria levá-la a um safári, mas Susan declarou não estar interessada na natureza. “Estou interessada em gente.” Porém Gordimer insistiu: “Você já conheceu tanta gente, e eu não vou aceitar que você esteja na África e só veja o animal humano”. Por amar Nadine, ela aceitou.

Levei-a a uma reserva de caça encantadora e fiquei frustrada porque estava chovendo. Era março e chovia metade do tempo. Ela não deu a mínima para isso. Sua cabeleira revolta estava toda respingada de chuva, e ela — acima de tudo, ela se apaixonou pelo interior, com as árvores retorcidas e a vista do espaço amplo. [...] E aí, quando chegamos aos animais, especialmente girafas, elefantes — os animais

menores a gente não via, estava chuviscando muito —, ela ficou tremendamente impressionada com a majestade deles, com seu porte, com tudo o que eles apresentavam. [...] E então ela disse uma coisa que eu queria muito que pudesse ter acontecido. Ela disse: “Sim, bem, eu quero voltar. Quero vir e me sentar aqui”, porque isso fazia parte do serviço do hotel — você podia ir e ser alimentado, ser cuidado. E ela disse: “É disto que eu preciso para escapar de Nova York, de Paris, de toda parte, e quero vir terminar meu livro aqui”. [...] Não teria sido lindo? E para mim teria sido um paradoxo e uma ironia, e eu teria caçoado dela por isso. “Não quero ver senão o animal humano”, e aí, ela vai e se apaixona por aquele lugar e pelos animais.²⁴

Essa ideia de voltar para terminar seu livro era ainda mais comovente porque na época em que foi para a África do Sul ela já sabia — ou ao menos suspeitava fortemente — que estava doente. Algumas semanas antes da viagem, ela foi a Santa Fé para um compromisso como conferencista. Michael Silverblatt estava lá para apresentá-la e entrevistá-la. Ao longo dos doze anos desde que haviam se conhecido, Sontag e Silverblatt se tornaram amigos íntimos. “Ela era muito tátil”, diz ele. “Havia uma grande necessidade emocional de ser abraçada, tocada, sentida.”²⁵

Silverblatt era uma das raras pessoas em quem ela confiava a ponto de se deixar tocar. Quando a levou ao acupunturista para ajudá-la a largar o cigarro, Peter Perrone viu o quanto aquilo era difícil para ela. Ele insistira com ela durante anos para que tentasse a acupuntura para deixar de fumar, e finalmente a convenceu. O terapeuta chinês idoso explicou o processo a Susan, dizendo que um paciente não devia nem sentir as agulhas se aplicadas de forma adequada. Mas ela começou a estremecer e a gritar

antes mesmo que ele a tocasse. “Está tudo bem?”, ele perguntou. “Vá em frente, vá em frente”, respondeu ela. Ele tentou de novo e de novo, com os mesmos resultados. Exasperado, ele por fim disse a ela que não era possível. “Vamos comer um *dim sum*”, ela disse a Peter.²⁶

Em Santa Fé, Susan e Michael visitaram um centro de massagem chamado Ten Thousand Waves [Dez Mil Ondas]. Susan mencionou que nunca tinha recebido uma massagem em toda a sua vida. Sua mãe era “uma porca hedonista”, ela disse a ele. “Ela queria ser tão diferente da mãe quanto possível.” Eles reservaram um quarto para dois. Silverblatt sabia que era um momento importante, um nível de intimidade que ela raramente alcançava. “Eu sabia que ela queria ver se era capaz de me mostrar as marcas da sua mastectomia, suas cicatrizes”, diz ele. “Era algo de que ela tinha um medo enorme, ficar nua diante de outra pessoa. Claro que fiquei extraordinariamente comovido, tocado e apavorado.”

Uma sequência mais apavorante estava por vir. A pressão da massagem deixou marcas negro-azuladas em seu corpo — e foi aí, diz Silverblatt, “que ela percebeu que tinha um tipo muito difícil de leucemia”.

43. A única coisa real

Em 28 de março, enquanto voltava de uma viagem jornalística à Palestina, David telefonou de Heathrow. Depois de ouvir seus relatos sobre a Cisjordânia, Susan disse: “*Talvez* haja alguma coisa errada comigo”. Ela minimizou o perigo, embora tenha pedido a ele que fosse com ela ao médico no dia seguinte. De volta a Nova York, ele foi ao seu apartamento. “Ela não parou de falar sobre o Oriente Médio, e, incapaz de dizer nada do que era importante, fiquei contando histórias sobre Yasser Arafat e seu complexo em Ramallah.” Os exames não deixaram dúvida. Susan tinha síndrome mielodisplásica, um câncer de sangue. O médico explicou com clareza brutal o que isso significava. “Então o que o senhor está me dizendo é que na verdade não existe nada a ser feito”, disse ela. “Nada que eu possa fazer.” O médico não respondeu. Sugeriu que, em vez de buscar tratamentos fúteis, ela utilizasse o tempo que ainda lhe restava — cerca de seis meses — para viver.¹ No carro, voltando para o centro da cidade, ela olhava fixamente pela janela. “Uau”, disse. “Uau.”²

Inicialmente, Susan compreendeu. “Três golpes e você já era”, disse a vários amigos.³ “Não me sinto feliz com este”, disse a Peter Perrone. “Então, pela primeira vez na vida, não me sinto especial”, comentou, com um humor

particularmente sombrio.⁴ Ela nunca fora capaz de ficar sozinha, mas agora precisava de alguém com ela 24 horas por dia. Sua governanta, Sookhee Chinkhan, passou a dormir na sala de estar. Uma noite, quando Susan acordou gritando, Chinkhan rogou: “Por favor, Senhor, dê paz a ela”.⁵

“Minha mãe tinha entrado na condição de doente com um profundo senso de ser a exceção a todas as regras”, escreveu David.⁶ Para além da ameaça a seu corpo, a perda dessa sensação de uma condição especial, de ser única, somou-se ao terror do câncer. Isso não era a grandiosidade se batendo contra uma dose monstruosa de realidade. Renunciar a seu caráter de exceção significava renunciar aos alicerces de sua identidade, à ficção que transformara Sue Rosenblatt em Susan Sontag. Abrir mão dessa noção significaria a morte, ao passo que se aferrar a ela, em face daquele diagnóstico, significaria loucura. Logo, segundo David, sua escolha ficou clara: “Dizer que estávamos todos preocupados com seu estado mental imediato não chega nem perto de descrever as angústias”.⁷

“Minta para mim”, Susan imaginara Mildred dizendo. Assim que a mente de Susan se reafirmou sobre seu corpo, foi exatamente isso que ela passou a demandar dos que estavam à sua volta. David “dava as respostas que julgava que ela queria ouvir”. Sentia que não tinha outra escolha. “Nem por um momento, durante a doença de minha mãe, eu pensei que ela pudesse ter ‘ouvido’ que estava morrendo.”⁸

Essa era a mulher que “sempre gostei de fazer de conta que meu corpo não estava presente”, que sempre desejara submeter o corpo a provações extremas. “Estão usando armas químicas em mim. Devo me animar”, escreveu ela durante seu primeiro câncer. Convencida de que uma mente de aço era a chave para a sobrevivência, ela se animava de novo: um último e perverso tributo a Freud.

Ela voltou ao trabalho. Um mês depois de seu diagnóstico, outro evento horrível comprovou que suas ideias continuavam relevantes. No final de abril, surgiram fotos que mostravam americanos torturando detentos na prisão de Abu Ghraib, no Iraque. A revelação de que George W. Bush instituíra a tortura contribuiu muito para corroer o apoio a uma guerra que ele vendeu como libertação, e instigou Sontag a escrever uma última vez sobre o assunto que a ocupara ao longo de toda a vida. “Diante da tortura dos outros” apareceu na *New York Times Magazine* no final de maio.

Seu derradeiro ensaio publicado mostrava como um assunto que talvez tivesse parecido intelectual ou abstrato podia arrebentar os corpos das pessoas. Entre as muitas coisas que a separação entre coisa e metáfora podia efetuar estava a separação entre crime e criminoso. Quando as imagens de Abu Ghraib apareceram, “o presidente ficou chocado e enojado com as fotografias — como se a culpa pelo horror estivesse nas imagens, não no que elas descreviam”.

E o mesmo ocorria com a linguagem: “Evitava-se também a palavra ‘tortura’”, que Bush contornava com jargão jurídico. A metáfora significava tanta coisa; e entre seus poderes sinistros estava sua capacidade de disfarçar o mal ao revesti-lo de outros nomes. Milhares de anos atrás, Confúcio escreveu que o abuso da metáfora levava à destruição da sociedade, porque a tirania começava com a linguagem. Nunca seria demais repetir o alerta. A cada geração, ele precisava ser reaprendido, muitas vezes a um custo terrível.

Aqueles retidos no império penal extralegal americano são “detentos”; “prisioneiros”, palavra tornada recentemente obsoleta, poderia sugerir que eles têm os direitos conferidos pelo direito internacional e pelas leis de todos os países civilizados. A perpétua “guerra global ao terror” — dentro da qual tanto a bastante justificada invasão do Afeganistão como a loucura sem vencedores no Iraque foram encetadas por decreto do Pentágono —

leva inevitavelmente à demonização e à desumanização de qualquer um que seja declarado um possível terrorista pelo governo Bush: uma definição que não está aberta à discussão e que, na verdade, é feita em geral em segredo.

Em meio a esses sentidos mutilados entra a arma predatória, a câmera. As fotos de Abu Ghraib foram feitas por pessoas que não viam nada de errado no que estavam fazendo, registrando a tortura exatamente como registravam todo o resto. A tortura era apenas mais uma ocasião para fotografar.

O ideal de Andy Warhol de filmar eventos reais em tempo real — se a vida não é editada, por que seu registro deveria ser? — tornou-se uma norma. [...] Aqui estou eu — acordando e me espreguiçando, escovando os dentes, fazendo o café da manhã, levando as crianças para a escola.

A câmera tornava todos os acontecimentos equivalentes. “A distinção entre fotografia e realidade — assim como entre interpretação e diretriz política — pode evaporar com facilidade.” E, como Warhol havia vaticinado, ela tornara as pessoas equivalentes a suas imagens: “As fotos somos nós”, escreveu ela.

Seria exagerada essa distinção? Não haveria “ecologia de imagens” alguma, nenhum meio de deter sua proliferação. E, portanto, a identidade entre objeto e imagem tinha que ser transformada numa arma positiva. Pelo fato de reterem um poder que as palavras haviam perdido, as imagens tinham que ser brandidas contra outras, como artistas desde Goya tinham se empenhado em fazer.

As imagens não vão desaparecer. Essa é a natureza do mundo digital em que vivemos. [...] Até então, tinha havido apenas palavras, que são mais

fáceis de encobrir em nossa era de infinita autorreprodução e autodisseminação digital e muito mais fáceis de esquecer.⁹

Em 25 de maio, dois dias depois que esse ensaio foi publicado, Roger Straus, a mais duradoura figura paterna na vida de Susan, morreu aos 87 anos. O relacionamento entre eles durou 42 anos. “Nunca pensei que eu fosse morrer no mesmo ano que Roger”, Susan disse a Karla Eoff.¹⁰

Em *Doença como metáfora*, ela havia denunciado a prática de mentir aos pacientes. “Todas essas mentiras ditas aos e pelos pacientes de câncer são uma medida do quão mais duro se tornou, em sociedades industriais avançadas, ajustar contas com a morte”, escreveu ela então. “No entanto, a negação moderna da morte não explica a extensão da mentira.”¹¹ Sua experiência iria sugerir outra explicação: quem sofria queria que lhe mentissem — insistia nisso. Mas a mentira a privava de uma oportunidade de acertar contas com o que estava acontecendo com ela. Sharon DeLano percebeu que, se ela às vezes era muito mais otimista do que tinha motivo para ser, era porque seus médicos frequentemente lhe davam um falso encorajamento. “Não lhe foi dada a chance de se reconciliar com a morte.” DeLano acreditava que ela teria feito outras escolhas se as opções tivessem sido explicadas para ela de modo mais racional, como o médico que lhe deu o diagnóstico inicial tentou fazer. Mas o afastamento dele resultou num “tratamento” repulsivo que estava fadado com quase toda certeza ao fracasso. Ecoando muitos dos que acompanharam os últimos meses de Sontag, DeLano diz: “Tortura não é uma palavra forte demais”.¹²

Trinta anos antes, quando se preparava para sua primeira cirurgia de câncer, Susan escrevera que

não estudamos mais a arte de morrer, uma disciplina e higiene habitual em culturas mais antigas; mas todos os olhos, em repouso, contêm esse

conhecimento. O corpo sabe. E a câmera mostra, inexoravelmente...¹³

O corpo sabia. Mas a mente precisava ser trazida a esse conhecimento. Com a conversa de “drogas milagrosas” constantemente se insinuando de forma sedutora à sua frente, ela levou a esperança mais longe do que qualquer motivo racional que pudesse ter. Mas ela derrotara o câncer duas vezes. A primeira vitória a mutilou, e a segunda a envenenou: a terceira foi resultado da quimioterapia que ela recebera para combater o sarcoma uterino.¹⁴ Ainda assim, aquela terapia lhe deu mais seis anos. Incentivada por seus novos médicos, ela estava determinada a fazer o que fosse preciso para conquistar para si um pouco mais de tempo.

E assim, enquanto escrevia “Diante da tortura dos outros”, ela própria estava sendo torturada, numa aposta desesperada para provar que o diagnóstico inicial estava errado. Seu plano de batalha tinha duas frentes. Primeiro, uma determinação em levar a melhor sobre a doença por meio de um estudo cuidadoso. “Acima de tudo”, escreveu David, “era preciso reunir informação.”¹⁵ Segundo, a disposição para suportar o sofrimento.

Ela optou por um transplante de medula. A maior parte dos tratamentos de câncer objetiva produzir remissão: conquistar algum tempo. Um transplante de medula bem-sucedido efetua uma cura total. Células-tronco são injetadas na corrente sanguínea e — de modo lindo e misterioso — encontram seu caminho até a medula óssea. Ali, se tudo corre bem, elas se estabelecem e começam a produzir sangue novo. O sangue canceroso do paciente é expulso, substituído por um novo sistema sanguíneo, emprestado do doador.

Não é uma coisa pequena destruir todo o sistema sanguíneo de uma pessoa. Com toda a sua elegância teórica, o transplante apresentava tantos obstáculos que os médicos dela em Nova York não queriam correr o risco. Para uma pessoa da sua idade e com seu histórico médico, as chances de

êxito eram mínimas. Era absurdamente caro; Annie pagou.¹⁶ E acarretava um sofrimento medonho. Não obstante, havia uma chance de que desse certo. Ela encontrou um doador compatível: um em cada três pacientes nunca encontra. E achou um hospital em Seattle disposto a oferecer a terapia, o Centro de Pesquisa de Câncer Fred Hutchinson, na Universidade de Washington. Antes de partir para lá, ela começou uma quimioterapia preparatória no Sloan Kettering. Então, em 9 de junho, Annie providenciou para que ela voasse para Seattle num avião particular.

Annie também organizou todo um sistema de cuidadores para garantir que Susan não precisasse ficar sozinha. Com eles, os primeiros dias de verão em Seattle não foram desagradáveis, levando em conta as circunstâncias. Com Sharon DeLano, ela visitou a nova biblioteca pública, projetada por Rem Koolhaas. Com Peter Perrone, viu *Homem-Aranha 2*. Com Peter, Annie montou dois apartamentos num Residence Inn: um para abrigar Susan enquanto esperava a operação e o outro para hospedar amigos e parentes em visita.

“Não é um procedimento para o qual qualquer um pode ser preparado”, escreveu o médico e escritor Jerome Groopman, amigo de Susan.¹⁷

É um tratamento de último recurso. Mesmo quando tudo corre bem, representa uma experiência que ultrapassa nossa imaginação habitual — é o martírio da quimioterapia levado a um extremo quase letal.¹⁸

Em julho, Susan foi isolada numa câmara de radiação e deixada tão perto da morte quanto era sustentável clinicamente. Em 21 de agosto, ela recebeu o transplante. Não estava claro se as células se fixariam; e ao longo dos dias de incerteza, de tempos em tempos, Annie tirava fotos. Se as palavras podem ser inadequadas para descrever a dor dos outros, as fotos mostram o tormento. A pele de Susan enegrecida. O rosto inchado a ponto de ficar irreconhecível. Ao largo de toda a controvérsia que essas fotos criaram

quando foram publicadas, a coisa mais notável nelas talvez seja o fato de não mostrarem aquela mulher instantaneamente identificável em nenhuma forma identificável. Susan Sontag já não era ela mesma.

No revezamento, Peter foi rendido por Paolo Dilonardo, que foi rendido por Karla, que ficou do final de agosto até o início de outubro, quando chegou Sharon. Embora seu pai estivesse morrendo na Flórida, Annie vinha sempre que podia. Judith veio do Havaí.

Os que chegavam enfrentavam um trabalho árduo. Ao longo de setembro, Karla começou a mandar e-mails diários a alguns dos encarregados de cuidar de Susan. Esses e-mails discutem o monitoramento dos exames de sangue de Susan, enquanto os médicos esperavam para ver se o transplante havia dado certo. Mostram a preocupação ensandecida de Nicole Stéphane, em Paris, tentando fazer o dr. Israel engendrar um novo milagre. Num momento de desespero, Susan telefonou para Nicole, ela própria idosa e doente, e disse: “Desta vez não vou conseguir”.¹⁹ Os e-mails mostram ainda os esforços de Anne Jump, assistente de Susan. E mostram a equipe que Annie reuniu e pagou para cuidar de assuntos práticos a partir de seu escritório em Nova York, e também os esforços dela para dar apoio emocional a Susan: “Annie se superou, dando a Susan toda a sua atenção (o que foi lindo e adorável), mas era algo que Annie não teria condições de manter no mesmo nível se estivesse aqui o tempo todo”.²⁰

As mensagens mostram os esforços empreendidos para distrair Susan: “Annie pôs para tocar *Parsifal* (cinco horas, uau!), e assim Susan ficou completamente absorta”.²¹ E mostram como haviam se tornado difíceis as atividades mais básicas. Ela levava horas para comer uma simples refeição, e sua incapacidade de controlar suas funções corporais criou um terror. Tinha incontinência, mas muitas vezes estava entorpecida demais para perceber que havia se sujado, escreveu Karla: “Mal dá para ouvir quando ela fala, ela não

fala ao telefone, suas mãos tremem, ela não olha para a pessoa que está falando com ela (ou só olha raramente)”.

Enquanto eles se empenhavam para manter Susan viva durante o tempo necessário para dar uma chance ao transplante, Susan tinha um desejo avassalador: ver David. Ele tinha não apenas um dos genitores morrendo, mas os dois: Philip Rieff estava doente na Filadélfia, e o próprio David teve que se submeter a uma pequena cirurgia em Nova York. Mas muitos sentiam que a presença dele era relutante. “Era difícil conseguir que David fosse vê-la”, diz Annie.²² Ele não estivera lá desde a chegada de Karla, em agosto, e havia prometido ir por ocasião de seu próprio aniversário, em 28 de setembro. À medida que as horas iam passando e ele não chegava, Susan começou a entrar em pânico. “Vocês podem ligar para o David? Podemos descobrir onde está o David? David não está aqui. Espero que não tenha acontecido nada com ele. Cadê o David? Cadê o David? Cadê o David?”

Por volta das cinco horas, Karla finalmente conseguiu falar com ele por telefone. “Eu não vou”, disse ele. Karla o lembrou de que aquele seria seu último aniversário enquanto ela estava viva. “Isso significa mais do que tudo para ela.” Mas ele estava em Nova York e se recusou a telefonar; coube a Karla dar a notícia. “Ela entrou em parafuso. Disse: ‘Oh, meu Deus, ele está doente? Está no hospital?’.”

Para tirar David da cabeça dela, Karla lhe levou sushi, já que ela detestava a comida do hospital, e sugeriu que conversassem sobre o nascimento dele. “Eu certamente não podia fazê-la falar sobre a morte, mas podia celebrar o aniversário de David com ela. Podia lhe dar isso.” Naquela noite, Karla escreveu a ele.

Apagamos a luz e ficamos vendo a lua nascer, e pedi a Susan que me contasse a história do teu nascimento.

Ela disse que às quatro da madrugada, no dia anterior ao teu nascimento, ela estava na cama ao lado de Philip e percebeu que estava

deitada sobre uma poça de água. Philip perguntou o que deviam fazer, e ela disse: “Acho que devemos chamar um táxi”. Ela foi para a ala da maternidade no hospital, então podia ouvir outras mulheres em trabalho de parto. “O estranho é que elas não chamavam pelos maridos, elas chamavam pelas mães.”

A cada poucas horas ela pedia anestesia, e eles diziam: “Logo mais, mas temos que fazer um pouco mais de força antes”. Foi um trabalho de parto longo, difícil, mas, quando terminou, ela tinha um menino de 4,5 quilos. “Eu sempre soube que seria David. Nunca me imaginei tendo uma menina.”

Você parecia um bebê inuíte. Tinha um ponto mongólico na base da coluna e uma minúscula cauda. Teu cabelo era preto e encaracolado e caía até as sobrancelhas.

Acho que Susan nunca fez alguma coisa que a tivesse deixado mais feliz do que te dar à luz. Ela sempre disse que você era o amor da vida dela. Você deve ter consciência de como ela se orgulha de você, mas multiplique isso por mil.²³

Amigos mandavam filmes europeus densos, do tipo que Susan estimara a vida toda, mas, para a surpresa deles, ela não se interessava. “Não era Dreyer ou Bergman, mas Cary Grant e Fred Astaire”, diz Sharon. “O musical americano.” Assistiam a *Dá-me um beijo*, *Cantando na chuva*, *Aconteceu naquela noite*, *Núpcias de escândalo*, *Quanto mais quente melhor*, *Uma aventura na Martinica*.²⁴ “Nós gostamos muito de *Cinderela em Paris*, por exemplo”, diz Sharon. “Achávamos o máximo aquilo continuar se sustentando tão bem.” Quando Susan estava vendo um filme, não devia ser perturbada. Uma vez, um médico tentou interromper, e Susan o mandou sair. “Volte quando isto tiver acabado.” O médico insistiu, mas Susan lhe disse para voltar mais

tarde; estava assistindo a *Aida*. “Ela não o deixou falar porque estava assistindo a uma ópera”, diz Karla.

Como era frequente em sua vida, a arte a mantinha sã. Na esperança de que lhe desse energia para fazer sua terapia física, foram-lhe dadas doses cada vez mais altas de Ritalina, mas a droga não funcionou. As únicas coisas que a distraíam eram falar sobre o passado, ver filmes e que lessem para ela.

“Não tenho como enfatizar o bastante o quanto ela gosta que leiam para ela”, escreveu Karla ao círculo íntimo em 22 de setembro. “Acho que sua mente está faminta e precisa ser alimentada. Minha principal tarefa (além de servir como um braço a mais quando a equipe precisa) é lhe dar um pouco de estímulo mental.” Três dias depois, ela escreveu:

Ela deu a impressão de se sentir particularmente humilhada por tudo hoje. Eu lhe digo o quanto admiro o modo como ela está lidando com isto, e sei que deve ser indizivelmente difícil. Não sei quanto isso ajuda. É uma pessoa muito desalentada. Ela só parece contente quando alguém lê para ela, e não para de dizer que a única coisa real é o livro.²⁵

Quando Karla voltou para sua casa no Novo México, tentou dar adeus a Susan; mas Susan não quis reconhecer que aquela despedida era definitiva. “Oh, querida”, disse ela, “na próxima vez que você estiver em Nova York, vamos sair para comer um *dim sum*.”

Havia motivo para acreditar que, apesar da dor, da humilhação e do aborrecimento, ela poderia se restabelecer. Em 26 de setembro, pouco antes de partir, Karla escreveu que “parece que o câncer está em remissão e que o enxerto está sendo aceito. A resposta do corpo ao transplante parece mais que perfeita”. No momento em que Peter Perrone voltou, havia mais esperança: ela foi transferida para um piso do hospital reservado para pacientes cujo

restabelecimento estava avançando, e ficou contente com esse sinal de progresso.²⁶

A esperança logo se extinguiu. Ela estava desenvolvendo rejeição ao enxerto, uma temida consequência de transplantes: as células do próprio corpo atacam as células transplantadas, que o organismo vê como invasoras. Em 9 de novembro, ela voltou para o andar de baixo. “É uma história incrivelmente intrincada”, David escreveu a Sharon, “nada bonita, o resumo é que a DECH [doença do enxerto contra o hospedeiro] é séria, é o que basta.”²⁷ Eles tinham que esperar outra biópsia da medula — outro procedimento horrivelmente doloroso.

Os amigos de Susan em Nova York, entre eles Sharon e Annie, empenharam-se em fazer preparativos para o caso de o transplante fracassar. Em 9 de novembro, David escreveu ao dr. Stephen Nimer, o oncologista dela em Nova York.

A situação de minha mãe pode, e enfatizo o *pode*, estar chegando a um ponto em que talvez seja melhor ela vir para casa. [Seus médicos de Seattle] me dizem que isso depende da biópsia da medula que vão fazer nos próximos dias. Se o resultado for ruim, parece que eles estão sugerindo que ela talvez fique melhor em Nova York, mas eu começo a me perguntar se, mesmo que não pareça que ela contraiu uma plena LMA [leucemia mieloide aguda] (se é que esse é o nome certo), ela não ficaria melhor no Sloan Kettering.²⁸

Os resultados foram os que se temia. Sábado, 13 de novembro, David, Peter Perrone e a junta de seis médicos deram a ela a notícia terrível. “Mas isso significa que estou morrendo!”, gritou ela.

“Susan desabou”, diz Peter. Um médico-assistente tentou confortá-la.

“Talvez você queira usar esse tempo para se concentrar em seus valores espirituais.”

“Eu não tenho valores espirituais!”

“Talvez queira usar esse tempo para estar com seus amigos.”

“Eu não tenho amigos!”²⁹

Annie correu para Seattle. Quando chegou, diz Peter, ela sabia exatamente o que fazer.

Foi lindo de verdade, porque Susan estava basicamente inconsolável àquela altura. Porque sabia o que significava. Annie chegou e na mesma hora subiu para a cama dela e a abraçou. Foi apenas isso. [...] Não sei, era justamente a única coisa a ser feita, e ninguém mais poderia fazê-la. Aquilo de fato confortou Susan por um momento e a acalmou.³⁰

Dois dias depois, em 15 de novembro, Annie a levou de volta a Nova York num avião de assistência médica, e ela foi internada no Sloan Kettering. A depressiva heroica sempre conseguira se safar do desalento, e as pessoas que iam visitá-la ficavam às vezes surpresas com seu vigor. Na manhã seguinte, ela estava sentada na cama, lendo *The New Republic* e se queixando de um dos artigos.³¹ E ela continuou a remexer no último texto que iria completar, uma introdução a *Embaixo da geleira*, do romancista islandês Halldór Laxness. Ali, ela citava um dos personagens do livro, que parecia oferecer um comentário mordaz sobre a sua própria escrita:

“Não seja pessoal. Seja seco! [...] Escreva tanto quanto possível na terceira pessoa. [...] Nada de comprovação! [...] Não esqueça que poucas pessoas são capazes de dizer mais do que uma pequena parte da verdade: ninguém diz uma parte grande da verdade, muito menos a verdade inteira [...]. Quando as pessoas falam elas se revelam, quer estejam mentindo ou

dizendo a verdade [...]. Lembre-se, qualquer mentira que lhe é contada, mesmo que de propósito, é frequentemente um fato mais significativo que uma verdade dita com toda sinceridade. Não as corrija e tampouco tente interpretá-las.”³²

David leu *Don Juan*. Peter Perrone leu *A morte de Ivan Ilitch*, na esperança de ensejar uma conversa sobre a morte. Não conseguiu, embora houvesse momentos em que ela falava sobre o fim. No Sloan Kettering, ela chamou David para a beira do seu leito. “A coisa mais importante que deixo a você são meus diários”, disse ela. “Há algumas coisas que devem ser excluídas” — referia-se aos nomes de amantes — “mas eles devem ser publicados.”³³ E escolheu a música para o seu funeral: a última sonata para piano de Beethoven, nº 32; e um de seus últimos quartetos de cordas, nº 15. Sobre essa obra, T.S. Eliot havia escrito a Stephen Spender: “Acho que estudá-la é inesgotável. Há uma espécie de júbilo celestial, ou pelo menos mais que humano, em algumas das últimas coisas dele que a gente imagina que talvez nos cheguem como o fruto da reconciliação e do alívio depois de um imenso sofrimento”.³⁴

Essa reconciliação — esse alívio — não viria. Atiçada pela menção do dr. Nimer a uma droga experimental, ela recobrou, de novo, uma obstinação que espantou Marcel van den Brink, um médico que a conheceu naquela época. Ele viu como ela oscilava entre “Não quero mais saber disso. Percebo que não há esperança” e, em questão de segundos, “Não quero desistir. Me dê uma nova droga”. O dr. Van den Brink se questionava se era sensato encorajá-la. “Era possível discutir se isso significava lhe dar uma falsa esperança.” Ela já estava num estágio avançado demais para que uma nova terapia pudesse fazer diferença.

Normalmente, uma pessoa nesse estágio está cansada da longa batalha que travou. Talvez faça isso uma ou duas vezes, talvez ainda diga: “Não, não,

não, por favor, experimente me dar outra droga para ver se consegue me salvar”. Ela morreu ainda se movendo num pêndulo, indo em poucos segundos de “Não aguento mais, entrego os pontos” a “Não, por favor, ainda me dê a droga”. Isso é um tanto incomum. Não vi uma coisa assim com muita frequência, pessoas fazendo isso até o último momento.³⁵

Ela precisava continuar viva; tinha trabalho a fazer. Os padrões de perfeição que internalizara desde a infância eram impossíveis de largar. Ela “falava, quando conseguia falar, do que poderia fazer quando saísse do hospital”, escreveu David. “Iria escrever de um jeito diferente, iria conhecer novas pessoas, fazer algumas das coisas que havia muito pretendia fazer.”³⁶ Quando Andrew Wylie a encontrou dormindo um dia, ela insistiu, perturbada, que ele tinha se enganado. Ela não tinha dormido. Estava trabalhando.³⁷

Dormindo, ela sonhava com perseguição. Uma noite, em dezembro, ela sonhou que Hitler estava no seu encalço. Em 18 de dezembro, Sharon ficou surpresa ao vê-la fazendo um doloroso esforço para ser gentil com uma enfermeira de quem nunca tinha gostado. Isso por causa de uma ilusão paranoica. Achava que as enfermeiras tinham realizado uma reunião noturna secreta. Elas decidiram que ela era má e arrogante e estavam todas contra ela. E ela estava determinada a reconquistá-las.³⁸

Quando jovem, Sontag anotou algumas últimas palavras em seu diário. Gertrude Stein emergia de seu coma para perguntar a sua companheira: “Alice, Alice, qual é a resposta?”.

“Não há resposta”, respondeu Alice Toklas.

“Bem, então”, disse Stein, “qual é a pergunta?”

De Henry James ela escreveu:

Uma Remington era a única máquina de escrever cujo ritmo ele conseguia suportar, + no seu leito de morte — em seus derradeiros momentos — ele pediu a sua Remington. E ela [sua secretária] datilografou para ele. James morreu ouvindo a música da sua máquina de escrever. Flaubert teria apreciado isso — páthos da vocação do artista.³⁹

“Tire-me daqui”, ela implorou a Annie no dia de Natal, agarrando a manga de sua blusa. Annie teve que partir para visitar o pai na Flórida; ele morreu seis semanas depois.⁴⁰ “Dei um beijo de despedida em Susan”, contou Annie, “e disse ‘Eu te amo’, e ela disse ‘Eu te amo’.”⁴¹ Em 26 de dezembro, ela arquejava, com falta de ar, falando de apenas duas pessoas: sua mãe e Joseph Brodsky.⁴² Em 27 de dezembro, ela perguntou: “David está aqui?”. Ele respondeu que sim, e ela disse: “Quero te dizer...”;⁴³ e nada mais.



Epílogo

O corpo e suas metáforas

Depois que Sontag morreu, às 7h10 da manhã de 28 de dezembro, David abriu seu vestido e olhou seu corpo: uma massa de hematomas, pretos e azuis.¹ Sob o olhar do grupo de amigos da mãe, ele beijou as cicatrizes de sua mastectomia.² A outra pessoa mais próxima a ela precisou de sua prova particular de que aquela mulher maior que a vida estava morta. Na capela funerária, Annie a vestiu com um vestido da Fortuny que elas tinham comprado juntas em Milão. As imagens que ela fez mostravam um cadáver lindamente trajado — nada mais. A escritora mais reconhecível de sua geração tinha partido para sempre.

David decidiu enterrá-la em Paris, em Montparnasse. O funeral, em 17 de janeiro de 2005, foi uma espécie de volta ao lar. Ela ficaria na eterna companhia de Sartre, Cioran, Barthes, Beckett — a família ideal com a qual sonhara em Tucson. Annie custeou a ida de vários amigos. Mas, para muitos que compareceram, foi um funeral lúgubre. Kasia Gorska, que voara desde Varsóvia, disse, procurando ser diplomática: “Foi o funeral mais inusitado que presenciei na vida”.³ Marina Abramović ficou deprimida do mesmo modo: “Ela possuía aquele carisma incrível, e uma energia tão grande, mas teve um funeralzinho triste. [...] Estava chovendo.

Estava tudo errado”.⁴ Sharon DeLano ficou desapontada com o tamanho do público presente, composto apenas de convidados: “Se dependesse de Susan, as pessoas teriam jogado flores pelas ruas”.⁵

Em 30 de março, foi realizada uma homenagem póstuma no Zankel Hall, no subsolo do Carnegie Hall. Embora muitos amigos tenham comparecido e Mitsuko Uchida tenha tocado Schoenberg e Beethoven, a ocasião deixou também sentimentos amargos.

Para os convidados, Annie e Sharon tinham produzido um belíssimo livro. Ele mostrava Susan e Judith no Arizona e em seguida uma viagem elegante por sua vida em fotos de alguns dos grandes fotógrafos do século XX. Ali estava Susan vista por Andy Warhol, Joseph Cornell, Richard Avedon, Peter Hujar, Robert Mapplethorpe, Henri Cartier-Bresson, Irving Penn e, por fim, pela própria Annie Leibovitz.

Mas David se recusou a permitir que o livro fosse distribuído junto com o programa, dentro do auditório. Annie e Sharon tiveram que entregá-lo de mão em mão aos convidados que chegavam, no foyer do térreo. Depois da cerimônia, as pessoas se dividiram entre “o pessoal do David” e “o pessoal da Annie”. Annie e David ofereceram, cada um deles, uma recepção, mas nem todo mundo entendeu que precisava fazer uma escolha. “Se você for à reunião dela, não vai poder vir à nossa”, disse Paolo Dilonardo a vários participantes da cerimônia.⁶

Judith, que viera do Havaí e chegara a Nova York em pleno inverno, tomou emprestado um dos casacos da irmã; quando ela entrou no táxi para ir ao aeroporto, David o pediu de volta. “Até logo, David”, disse Judith, recusando-se a tirar o casaco. Annie também pegou para si um casaco, um precioso memento que ela comprara para Susan numa das viagens de Natal das duas a Veneza. Paolo a acusou de roubo, e na ocasião seguinte em que

foi ao apartamento ela viu que as fechaduras tinham sido trocadas para que não pudesse entrar.⁷

Com o tempo, apareceriam dois livros que abordavam sua morte, duas narrativas concorrentes: *Swimming in a Sea of Death* [Nadando num mar de morte], de David, e *A Photographer's Life*, de Annie. Muitos dos que haviam acompanhado Susan em seus últimos meses julgaram hipócrita o relato de David, e muitos dos que não confiavam em Annie consideraram obscenas suas imagens do sofrimento de Susan.

O livro de Leibovitz suscitou frases ainda mais furiosas que as provocadas trinta anos antes por *Sobre fotografia*. “Francamente, a questão é saber em que momento você vai vomitar”,⁸ escreveu o crítico David Thomson. Outros acharam o livro comovente. Foi a única ocasião em que Annie publicou seu trabalho profissional misturado com fotos pessoais — sua família se divertindo, a morte de seu pai, o nascimento de suas filhas. Mas o livro de fato levantava questões incômodas — as mesmas de *Sobre fotografia*. Naquele livro, Sontag escreveu que as fotos permitiam que a realidade, incluindo a do sofrimento alheio, fosse vendida como um item de consumo. Ela citava um anúncio publicitário:

“Praga... Woodstock... Vietnã... Sapporo... Londonderry... LEICA”. Esperanças esmagadas, farras juvenis, guerras coloniais e esportes de inverno são o mesmo — igualados pela câmera. Tirar fotos estabeleceu uma relação voyeurística crônica com o mundo, que nivela o significado de todos os acontecimentos.⁹

A fim de ilustrar o modo como o olho mecânico da câmera nivela toda a experiência, Leibovitz mostra páginas duplas de Bill Clinton e Bill Gates e

depois, algumas páginas adiante, as marcas de mãos ensanguentadas de crianças massacradas em Ruanda. Exibe belos corpos — Leonardo DiCaprio com um cisne em torno do pescoço; Cindy Crawford nua, também com uma cobra em torno do seu — lado a lado com vítimas da guerra na Bósnia, justaposição que faz lembrar *Sobre fotografia*.

As questões mais perturbadoras daquele livro são as que se referem ao retrato de corpos. A metáfora da foto, da imagem, havia triunfado sobre a realidade, escreveu Susan: “Um dos êxitos perenes da fotografia tem sido sua estratégia de transformar seres vivos em coisas, coisas em seres vivos”.¹⁰ E essas coisas eram, no mais das vezes, seres vivos em sofrimento, “o mundo de vítimas de flagelos que Artaud invoca como o verdadeiro tema da dramaturgia moderna”.¹¹

Quaisquer que sejam as alegações morais apresentadas em defesa da fotografia, seu principal efeito é converter o mundo numa loja de departamentos ou num museu sem paredes em que cada objeto fotografado se degrada em artigo de consumo, promovido como item para apreciação estética. Através da câmera, as pessoas se tornam consumidoras ou turistas da realidade... pois a realidade é entendida como plural, fascinante e disponível para ser agarrada.¹²

No entanto, omitir o sofrimento teria significado uma traição ao título do livro. “A *Photographer’s Life* conta uma história de amor”, diz Leibovitz. “É isso que ele é.”¹³ Ele mostra o relacionamento entre elas: a felicidade dos primeiros tempos, suas muitas viagens juntas e como a história terminou. Os nascimentos de suas filhas, as mortes de seu pai e de sua companheira, tudo isso tornava o livro intensamente pessoal. “Quando eu estava fazendo o livro, de uma maneira compulsiva, obsessiva, eu de algum modo não imaginava que outras pessoas o veriam”, ela disse mais

tarde.¹⁴ Os debates que as fotos inflamaram — sobre a ética da fotografia, sobre como olhar a dor dos outros — foram uma homenagem ao pensamento de Sontag.

Enquanto isso, em Montparnasse, o túmulo atraía peregrinos. A lápide negra que cobre seus restos se tornou um dos destinos mais visitados num cemitério repleto de mortos ilustres, e estava frequentemente coberta de flores ou pedras.

Contudo, num irônico tributo à sua vida, não era o corpo de Susan Sontag que esses visitantes homenageavam. Era o que ela representava. Depois de sua morte, já não importava mais, exatamente, que ela tivesse escrito maus livros e grandes livros, ou dito coisas estúpidas e coisas brilhantes, ou estado errada e também certa. O mesmo poderia ser dito de qualquer escritor.

O que importava quanto a Susan Sontag era o que ela simbolizava. Para quem se inspirava na imagem de Sontag enfrentando com tranquilidade o câncer, não era tão importante que a verdadeira Susan tivesse, como qualquer outra pessoa, ficado apavorada. Para os que carregavam pôsteres de Sontag em passeatas de protesto, dificilmente importava que as lutas dela própria contra as injustiças tivessem sido marcadas por hesitações.

Ela mostrou como se ancorar nas conquistas do passado sem deixar de abraçar seu próprio século. Demonstrou uma admiração infinita pela arte e pela beleza — e um infinito desprezo pela vulgaridade intelectual e espiritual. Impressionou gerações de mulheres como uma pensadora que não tinha medo dos homens e nem sequer a noção de que deveria ter. Ela significava autoaprimoramento — a transformação de si em algo maior do que se esperava. Simbolizava o escritor que cobria um amplo espectro sem cair nem na superespecialização nem no diletantismo. Representava a

esperança numa América tolerante e diversificada que se relacionaria sem chauvinismo com outras nações. Representava o papel social do artista e mostrava como o artista poderia resistir à tirania política. E sustentava a esperança na permanência da cultura num mundo sitiado pelos indiferentes e pelos cruéis.

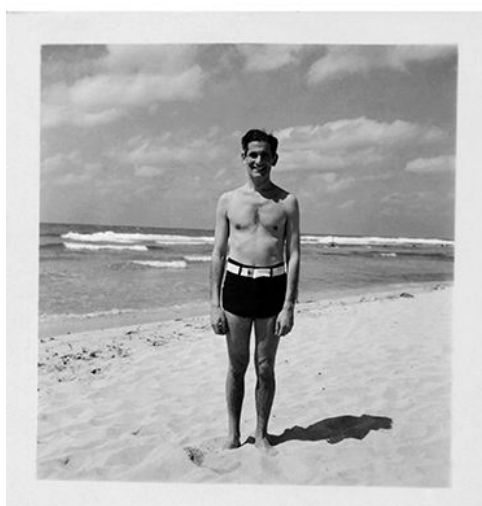
O grande escritor moderno, escreveu Canetti, “é original; ele sintetiza sua época; ele se opõe a sua época”.

Depois da morte de Sontag, quando emergiram novos fenômenos que exigiam interpretação, as pessoas passaram a se perguntar com frequência o que ela teria feito com eles, e diziam sentir sua falta. Não porque as respostas dela tivessem sido sempre certas. Mas porque, por quase cinquenta anos, mais do que qualquer outro pensador público de destaque, ela estabelecera os termos do debate cultural de um modo que nenhum outro intelectual tinha feito até então, ou que viria a fazer depois. Podia-se discutir com ela; quer as pessoas concordassem ou discordassem de suas conclusões — quer ela própria concordasse ou discordasse de suas conclusões —, ela sintetizara sua época e ao mesmo tempo se opusera a ela.

A relação da linguagem com a realidade era seu tema. Nem a linguagem nem a realidade é estável, e, num século notoriamente turbulento, nenhum escritor refletiu tão bem quanto Sontag a instabilidade de ambas. O significado de cultura mudou durante seu tempo de vida, assim como a compreensão da sua relação com a sociedade. Essas mudanças acarretaram uma alteração no modo como, na época moderna, uma pessoa devia viver — incluindo o modo como uma mulher e uma pessoa gay deviam viver. E ela investigou atitudes cambiantes com relação ao modo como uma pessoa devia morrer.

Na política, a vida de Sontag mostrou como podiam ser instáveis até mesmo as palavras mais grandiosas — “socialismo”, “arte”, “democracia”. Ela mostrou as flutuações drásticas, as conotações conflitantes, da palavra “América”. Ela estava lá quando a Revolução Cubana começou; estava lá quando caiu o Muro de Berlim; estava em Hanói sob bombardeio; estava em Israel na Guerra do Yom Kippur. Estava em Nova York quando artistas tentavam resistir às pressões e apelos do dinheiro e da celebridade, e estava lá quando muitos deles capitularam. Testemunhou grandes mudanças na ciência e na medicina, do prestígio oscilante de Sigmund Freud aos novos entendimentos sobre o uso de drogas e de álcool e à emergência de uma nova psicologia.

A um mundo dividido, ela trouxe um eu dividido. Mas se ela própria se confundia com seu tempo, seu maior tema permaneceu à parte dele. Aristóteles havia escrito que “a metáfora consiste em dar à coisa um nome que pertence a outra”; e Sontag mostrou como a metáfora formava, e em seguida deformava, o eu; como a linguagem podia confortar e ao mesmo tempo ser obscena; por que mesmo um grande intérprete deve ser contra a interpretação. E alertou contra as mistificações de fotografias e retratos: inclusive os dos biógrafos.



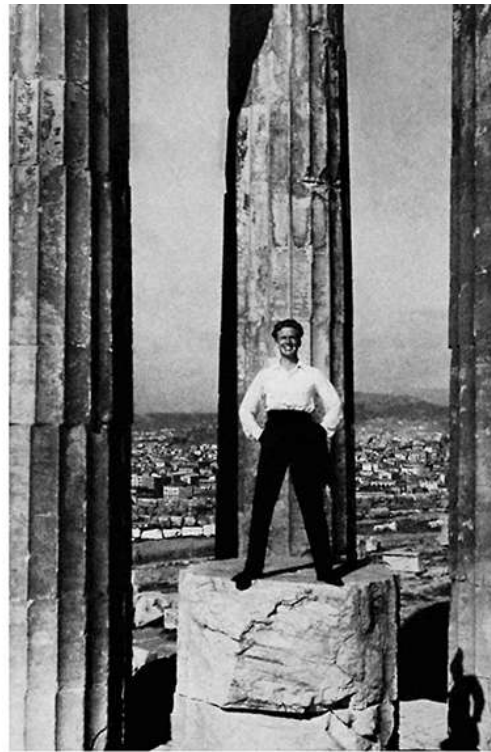
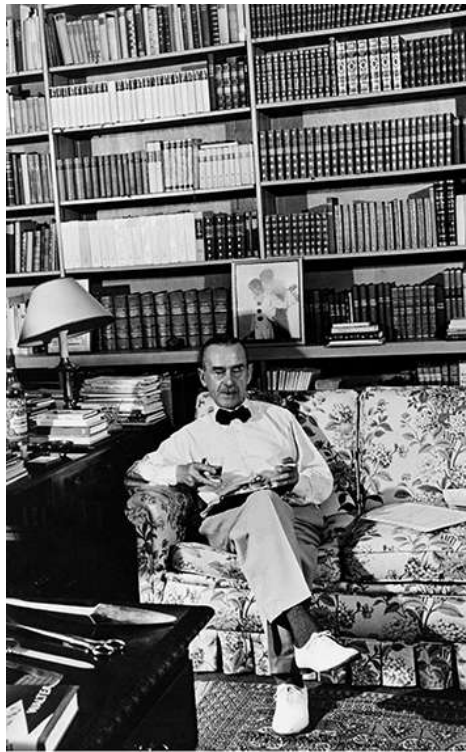
1. Em dois filmes talismânicos que Susan guardou por toda a vida mas nunca foi capaz de ver, seus pais, Mildred e Jack Rosenblatt, divertem-se a bordo de um navio, em sua viagem de volta da Europa. Para Mildred, seu curto período com Jack foi uma era de ouro de despreocupação, aventuras e serviços obsequiosos; para Susan, a morte precoce do pai

na China foi uma perda inassimilável. Ela só o conheceria por “uma série de fotografias”, incluindo estas.



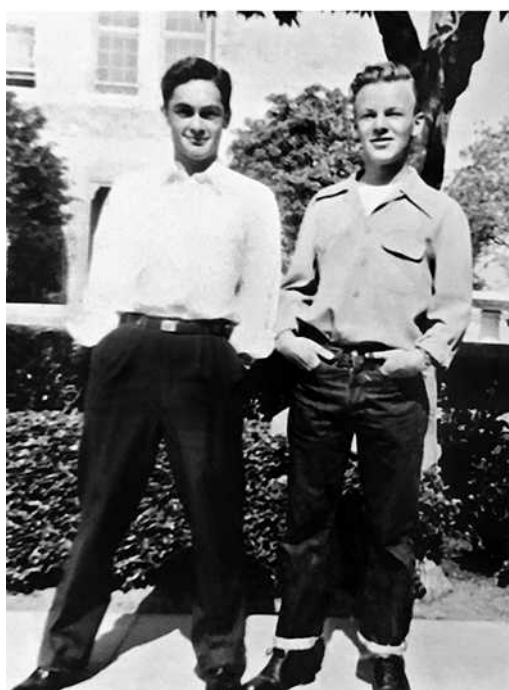
2. Susan e sua linda mãe, Mildred Jacobson. Durante toda a vida, Susan permaneceria fascinada por essa figura inatingível, que cresceu à sombra de Hollywood e a quem Susan alternadamente venerava e desprezava. Para tratar da asma de Susan, Mildred se mudou com ela (*na imagem a seguir, à dir.*) e sua irmã Judith (*à esq.*) para o Arizona, onde conheceu seu segundo marido, Nat Sontag, um ás da aviação ferido em combate.





3. Marie Curie foi um dos únicos modelos positivos para gerações de garotas inteligentes e instilou em Susan o desejo de ganhar o prêmio Nobel. As eletrizantes narrativas de aventuras de Richard Halliburton a inspiraram a

conhecer o mundo; e por intermédio de Thomas Mann, que ela encontrou durante o exílio californiano do escritor, “a Europa toda invadiu minha cabeça”.



License Denied to Flamingo Club

Acting on recommendation of the Sheriff's Office, the Board of Supervisors yesterday refused to grant an entertainment license to the Flamingo Club, 1027 N La Brea Ave.

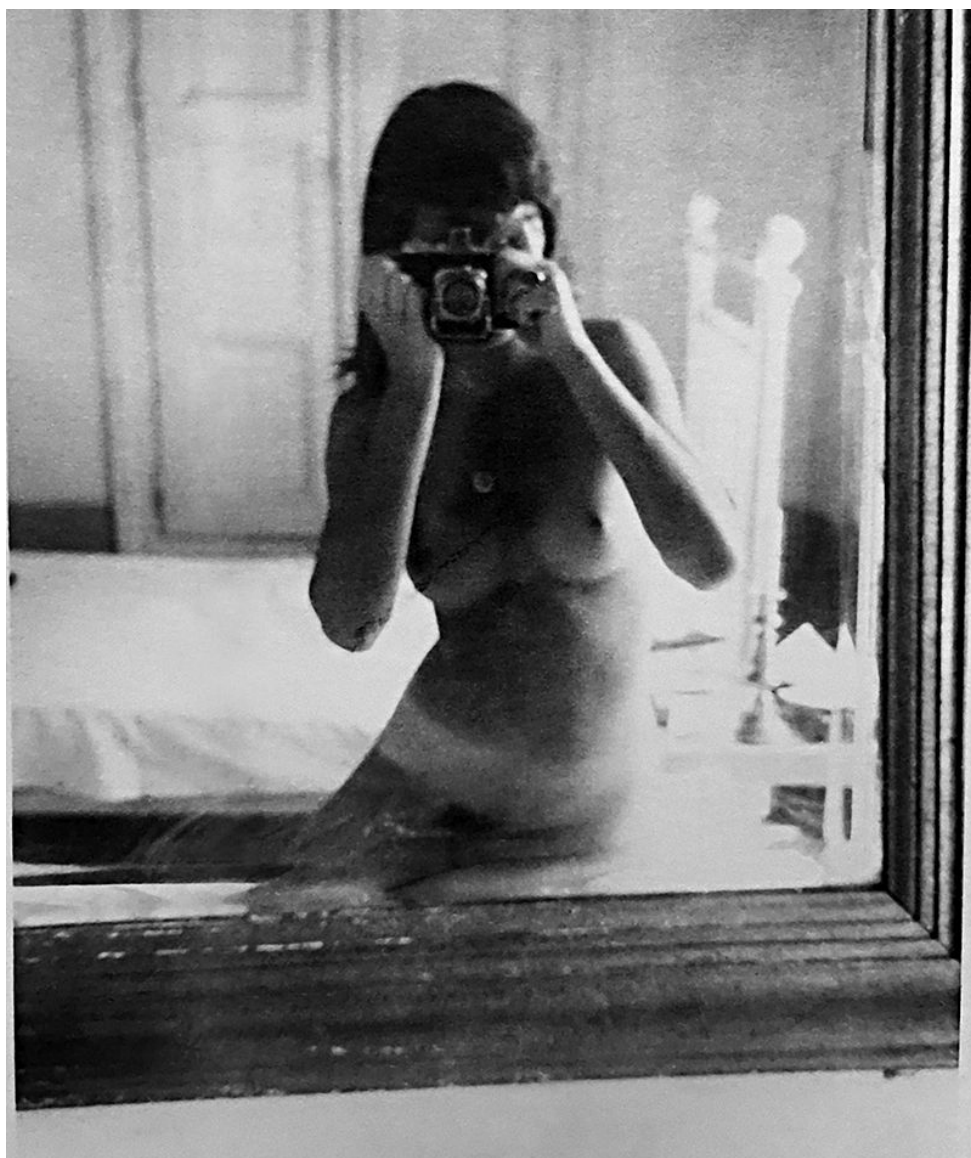
Capt. P. L. Sutton, Sheriff's aide, reported the club is a gathering place for undesirables. Counsel for the club contended the shows being presented are no longer objectionable.

4. Com Gene Marum (*acima, à esq.*) e Merrill Rodin (*acima, à dir.*), Susan começou a explorar a subcultura gay de Los Angeles, incluindo casas como o Club Flamingo, onde turistas iam ver as “bichas”, e que estava sob constante

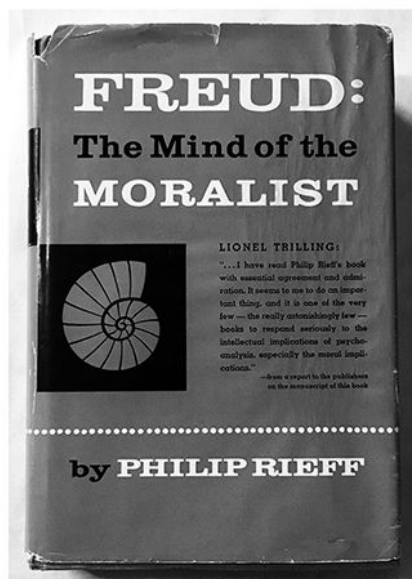
risco de batidas policiais em busca de pessoas consideradas indesejáveis. O Club Flamingo foi fechado em 1951.



5. O submundo gay se mesclava com as obras de vanguarda de artistas como Djuna Barnes, Kenneth Anger e Maya Deren (*em sentido horário, a partir do alto, à esq.*), que propiciavam a Susan uma alternativa ao mundo suburbano de beisebol e churrascos no qual ela foi criada. E em Robert Hutchins (*abaixo, à esq.*), que tinha apenas trinta anos quando se tornou reitor da Universidade de Chicago, ela encontrou a ideia do aprendizado como uma ferramenta para mudar a si própria e a sociedade.

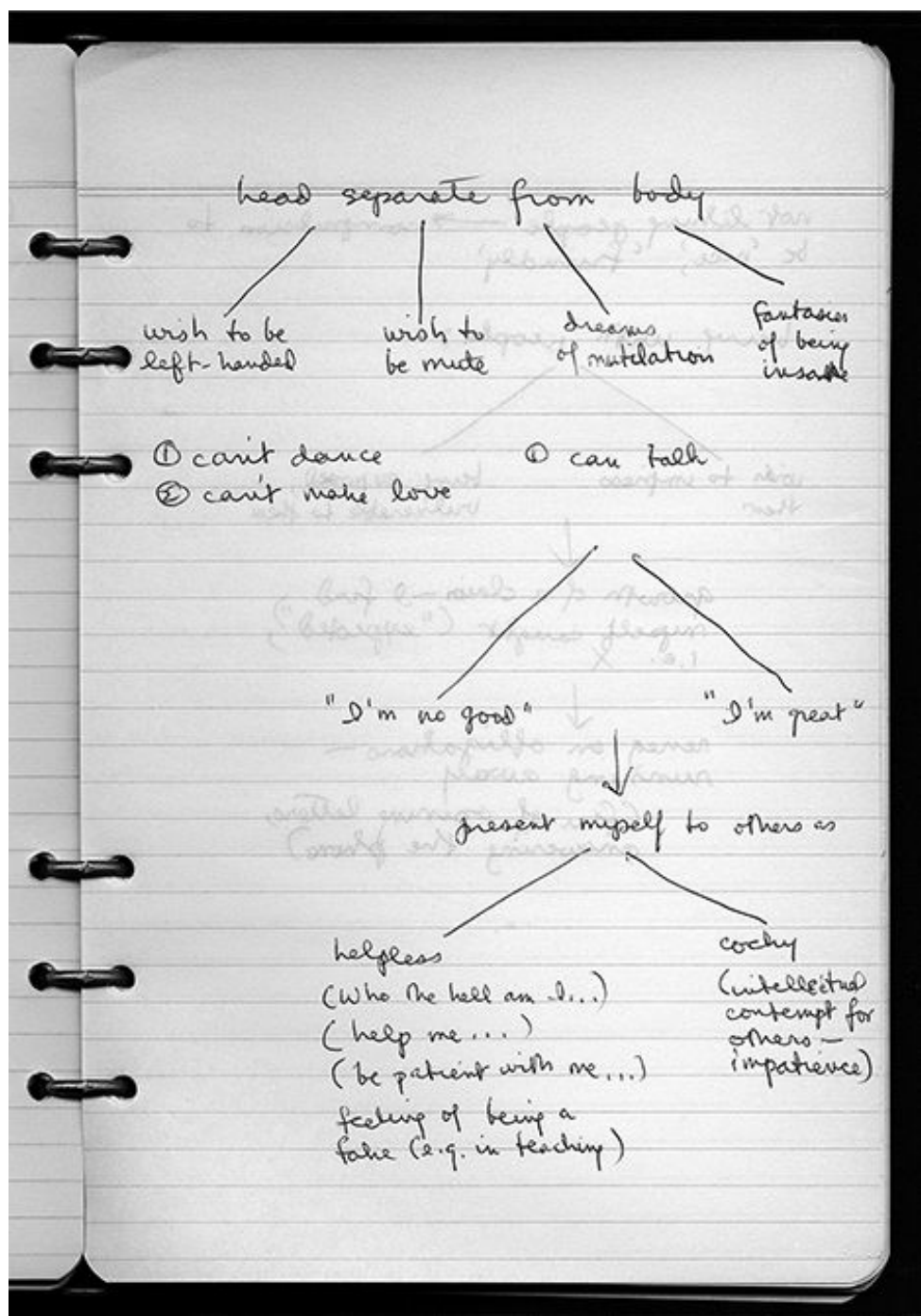


6. Susan conheceu seu primeiro grande amor, Harriet Sohmers, em Berkeley, e por um tempo o romance entre elas afastou “a culpa incipiente que sempre senti em relação a minha homossexualidade — que me tornava feia aos meus olhos — agora sei a verdade — sei como é bom e correto amar”.



7. Em Chicago, Susan, aos dezessete anos, ficou noiva de um professor chamado Philip Rieff, pouco mais de uma semana depois de conhecê-lo; o casamento foi celebrado no Big Boy, em Glendale, na Califórnia. Aos dezenove anos, ela teve seu único filho, David, e começou a escrever um

livro marcante sobre Freud que Philip publicaria sob seu próprio nome.



8. Susan esquematizou um problema que a perseguiria por toda a vida: "Cabeça separada do corpo". Ela se encaixava desajeitadamente na família heterossexual tradicional que Philip esperava: e quando, dezoito meses depois do

nascimento de David, Mildred (*a seguir, à esq.*) finalmente o conheceu, exclamou: “Oh, ele é encantador. E você sabe que eu não gosto de crianças, Susan”.





9. Em Jacob e Susan Taubes, um guru carismático e sua esposa desventurada, Sontag descobriu novos modos de pensar sobre a vida “em meio às ruínas”, incluindo o

casamento à sombra da guerra e do Holocausto. Em 1957, Susan (*a seguir, à dir., na Espanha*) deixou o marido e o filho pequeno e viajou de navio à Europa, onde, durante um ano de exploração intelectual e sexual, reencontrou Harriet (*aqui, na Grécia*) e se fortaleceu para abandonar o marido.



Prof: Gotta Be Sneak to See My Son

By ALFRED ALBELLI

An author and sociology prof with an international reputation in the highest levels of academic ivy, complained in Supreme Court yesterday that he had to lie in wait, like a thief, just to steal glimpses of his 9-year-old son.

The plaint was voiced by Philip Rieff, now on the faculty of the University of Pennsylvania, to Justice Louis Capozzoli in an action brought by Rieff to gain custody of his boy, David, from his ex-wife, Susan Sontag Rieff. Rieff, formerly of Harvard and once a Fulbright scholar at the University of Munich, is the author of several solemn tomes, including "Freud: The Mind of a Moralist."

But he has had no luck, he admitted, in convincing his former spouse of his competence as a father. She has not let him see the boy "in a companionable way" since David was returned to her Sept. 15 from a summer stay with the father.

"Only Fleeting Glances"

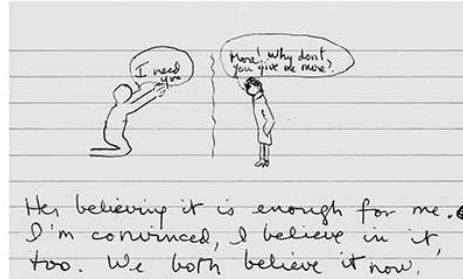
In fact, Rieff complained, he had obtained only "fleeting glances" at his son on three occasions since then, and each time by lying in wait outside the school the boy attends, or near the apartment house at 350 West End Ave. where Mrs. Rieff lives.

The Rieffs were married in California in 1961 and divorced there in 1968, with the mother getting custody of David. The father maintained he was entitled to visitation rights, which he says, his ex-wife now denies him.

"The mother has threatened to take the child to Paris," added



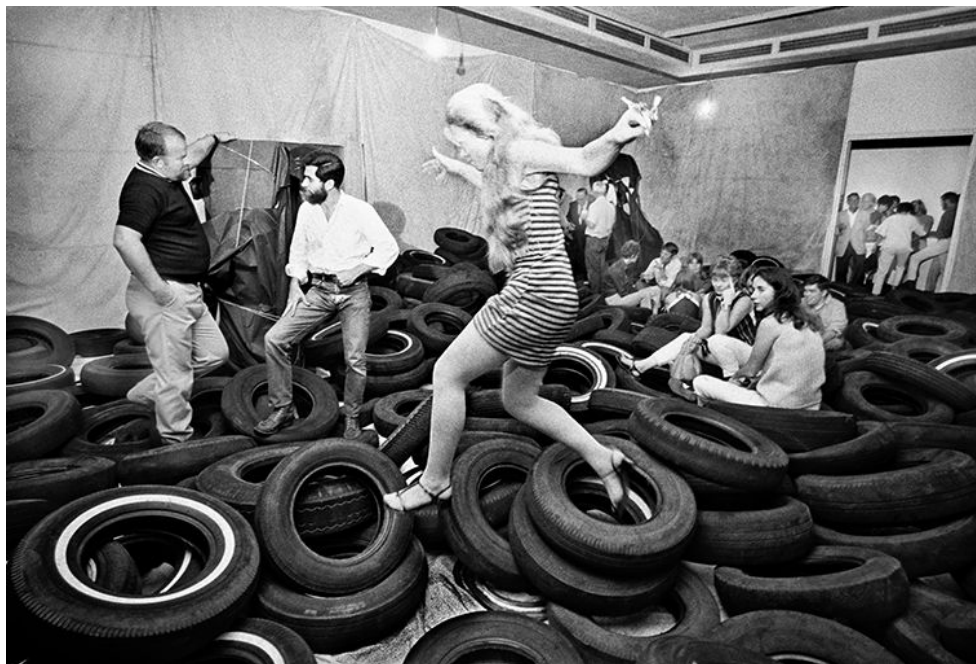
(NEWS foto by Bill Meurer)
Susan Sontag Rieff in court corridor with son, David.

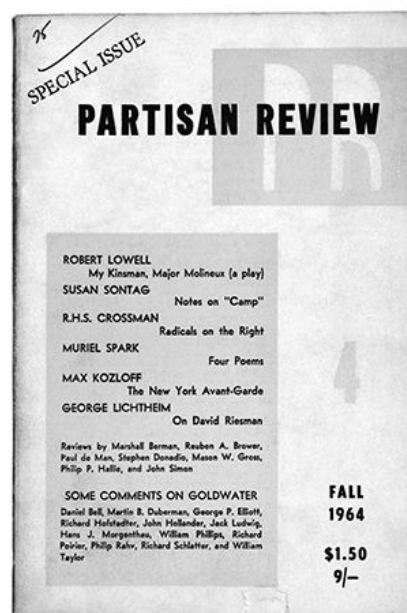


10. Depois de voltar para casa, Susan entrou com um pedido de divórcio, e um "ensandecido" Philip passou a espioná-la, arrastando para os tabloides sensacionalistas ela e o filho pequeno. A experiência deixou profundas marcas em Susan, que logo iniciou uma relação com a ex de Harriet, María Irene Fornés, que nunca lera nada a não ser "o jornal, *Mulherzinhas* e *Hedda Gabler*", mas que era, na opinião de Susan, um gênio e um vulcão sexual: "Ela podia fazer uma pedra gozar", disse Harriet. Susan caricaturou sua própria carência num cartum em seus diários.



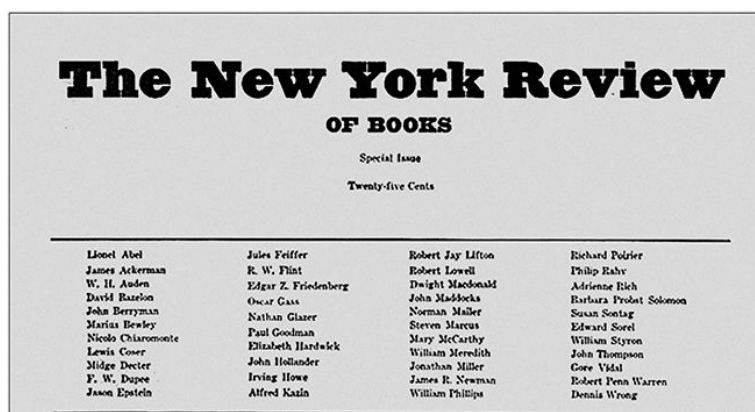
11. Recém-chegada a Nova York, Susan ficou fascinada com a nova cena artística. Foi filmada por Andy Warhol para um “teste cinematográfico”, o que estimulou reflexões sobre como a câmera reduz uma pessoa a uma imagem de si mesma; e escreveu um ensaio sobre “happenings”, uma nova forma introduzida por Allan Kaprow (*a seguir, o segundo a partir da esq.*), parte de um movimento que rejeitava uma sociedade escrava do dinheiro, da celebridade vulgar e da fama superficial: a transformação em mercadoria que Warhol celebrava.





12. O brilhante e desafortunado Alfred Chester (*mostrado aqui com seu namorado marroquino*) foi o primeiro a incluir numa obra de ficção um retrato de Sontag, a quem chamou de “Mary Monday”. No outono de 1963, ela publicou seu primeiro romance, *O benfeitor*, pela Farrar, Straus, cujo diretor editorial, Roger Straus, se tornaria um de seus mais duradouros benfeitores; o autor favorito dele era Susan Sontag. Um ano depois, ela ganhou notoriedade quando “Notas sobre o *camp*” apareceu na *Partisan Review*, o órgão oficial dos intelectuais de Nova York.



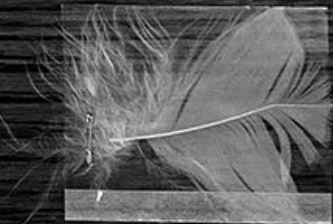


13. Em 1963, Robert Silvers e Barbara Epstein lançaram a *The New York Review of Books*, com a qual Sontag ficaria associada pelo resto da vida. Logo depois, Susan começou um breve relacionamento com Jasper Johns, que disse: “Não creio que eu pudesse ter conectado facilmente minhas percepções sobre minha obra com as Supremes. A capacidade dela de fazer tais conexões era muito cativante”.

Handwritten text in a cursive script, likely a letter or document. The text is written on a piece of paper with a torn edge. The handwriting is dense and fills most of the page. At the top right, there is a date: "12. Mai. 1849." The text appears to be in a German dialect, possibly from the 19th century. The paper is aged and shows some wear.

14. O artista Joseph Cornell, que amava divas, encontrou uma em Sontag e lhe mandou pequenos presentes: uma pluma, uma citação de John Donne, uma carta manuscrita do século XIX em grego. Eles se encontraram apenas uma vez, na casa dele na Utopia Parkway, no Queens. “Ele era fascinado por fotografia”, disse ela. “Era fascinado por estrelas, era fascinado pela aura romântica do performer”.

Pasta's Parrot



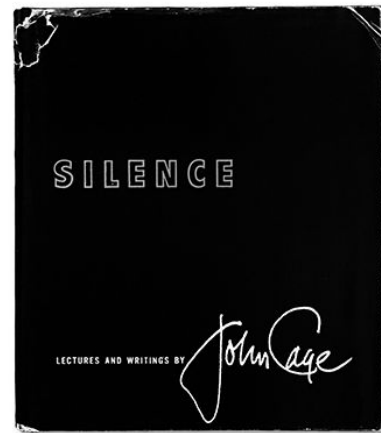
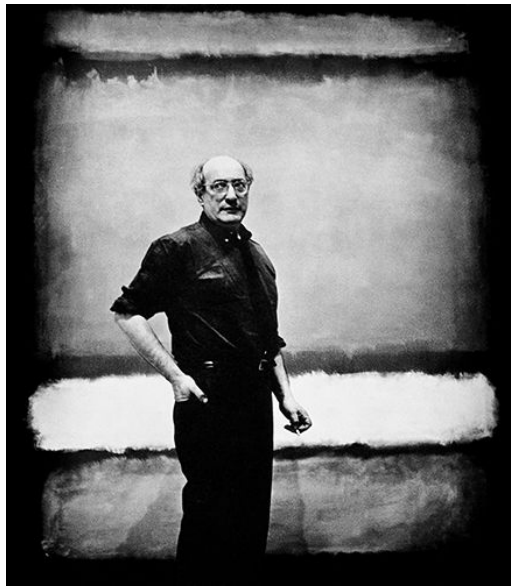
*... if you can hear a good Organ at Church, and
have the masique of a domestique peace at home, peace in
thy walls, peace in thy bosome, never hearken after the
masique of spheres, never hunt after the knowledge of
higher secrets, than appertaine to thee.*

JOHN DONNE
Sermons

Miss Susan Soutag
82 Madison Place
New York
New York 10011.



37-08 Utopia Park
FLUSHING, N.Y.



15. Muitos artistas reagiram à grandiloquência e à crueldade do mundo em obras unidas pelo que Sontag chamou de “estética do silêncio”: as telas quase vazias de Mark Rothko, as composições musicais silenciosas de John Cage ou o cinema de Ingmar Bergman, em cujo filme *Persona* uma personagem ficava muda em resposta às atrocidades do mundo moderno — Auschwitz e Vietnã.





16. A empolgação do início dos anos 1960 deu lugar ao pesadelo de uma geração, a Guerra do Vietnã, que expôs a brutalidade do império americano. Susan foi detida ao protestar contra o alistamento em Nova York e viajou à

Suécia para fazer um filme sobre desertores americanos do Vietnã. Ela acabou rodando dois filmes bergmanianos, que buscavam evitar as mistificações da narrativa, mas só conseguiram desconcertar espectadores e até mesmo os próprios atores: “Ficávamos perguntando uns aos outros, pelo canto da boca: ‘O que significa isso?’”.





17. Em 1965, Diane Arbus fotografou Susan e David: talvez nenhum outro retrato tenha expressado tão bem a simbiose entre eles. Depois do suicídio de Arbus em 1971, a retrospectiva da sua obra no Museu de Arte Moderna (MoMa) se tornou a exposição fotográfica mais visitada da história. Entre os 7 milhões de visitantes estava Sontag, que sentia fascínio e repulsa pelo que considerava ser uma exibição de pessoas apresentadas como aberrações. Suas reações intensamente ambivalentes a Arbus se estendiam

ao próprio meio de expressão da fotografia e resultaram, em 1977, na grande coletânea de ensaios *Sobre fotografia*.





18. Quando Paul Goodman morreu, em 1972, Sontag o definiu como “simplesmente o mais importante escritor americano”. Ela se identificava com sua ambição: “Existe um ressentimento americano terrível e mesquinho para com um escritor que tenta fazer muitas coisas”. Quando ele morreu, ela estava se recuperando de sua ruptura com a indolente duquesa napolitana Carlotta del Pezzo, uma das “quatrocentas lésbicas” da alta sociedade europeia (*a seguir, com Susan, uma década mais tarde*).





19. Deprimida pela perda de Carlotta, Susan viajou a Cannes, onde assistiu ao festival e conheceu outra das “quatrocentas lésbicas”, Nicole Stéphane, a herdeira dos Rothschild e heroína da Resistência. Em Cannes, a antiga “Miss Bibliotecária” se viu confraternizando com (*a seguir, a partir da esq.*) Louis Malle, John Lennon, Yoko Ono e Jeanne Moreau.





20. Susan identificava o “tema obsessivo da falsa morte” em sua obra. Por meio de sua amizade com Peter Hujar, um dos grandes fotógrafos da época, ela começou a se afastar dessa questão. Em Palermo, Hujar fotografou seu namorado, Paul Thek, numa cripta repleta de corpos dessecados: “Corpos podiam ser usados para decorar um ambiente, como flores”, maravilhava-se Thek. Susan e Nicole foram para Israel durante a Guerra do Yom Kippur: seu terceiro filme, *Promised Lands*, estava cheio de corpos físicos, a evidência do sofrimento, que ela eludira em sua obra até então.



21. Em 1975, com apenas 42 anos, Susan foi diagnosticada com câncer de mama em estágio 4; a previsão era de que não sobreviveria. Depois do tratamento extenuante, ela voou até a casa da mãe, em Honolulu, no Havaí. Seu cabelo tinha ficado inteiramente branco, e sua mãe a enviou a um cabeleireiro que lhe proporcionou uma renovação em seu visual: seu novo cabelo — todo preto, exceto por uma listra branca — se tornou um dos mais icônicos da época. Depois de voltar para casa, ela escreveu *Doença*

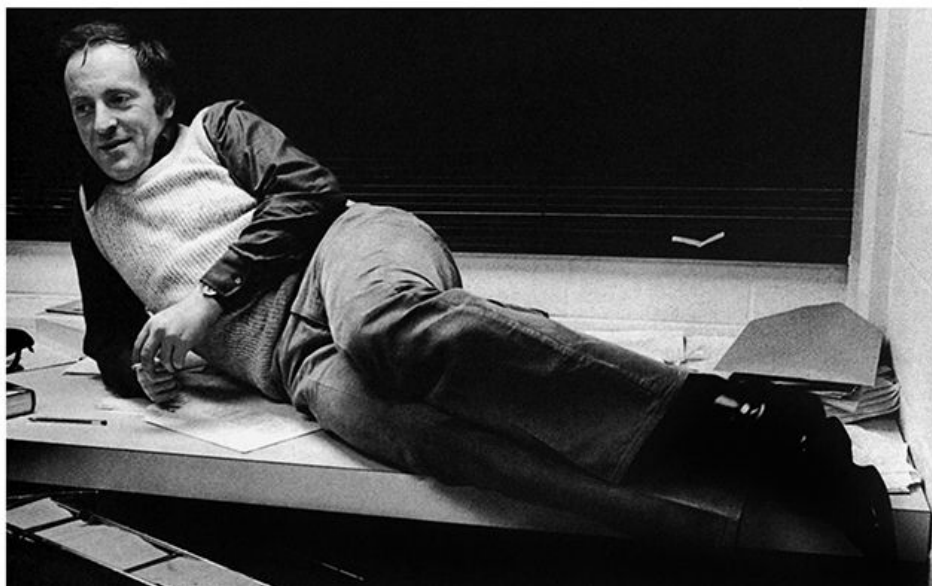
como metáfora, uma reflexão sobre o câncer; quando o livro saiu, ela foi fotografada na sede da Farrar, Straus & Giroux.





22. Num ensaio não publicado, Sontag criticou Jean-Paul Sartre, cuja mente ela qualificava como “uma das mais férteis e prodigamente dotadas do século”, por destruir essa mesma mente com anfetaminas; ela nunca mencionou o uso que ela mesma fez, ao longo de décadas, da mesma droga. Atacou também a cineasta de Hitler, Leni Riefenstahl

(*abaixo, no centro*); por sua vez, assim como uma de suas heroínas, Hannah Arendt, Sontag seria criticada por feministas como uma “mulher excepcional” isenta das barreiras sociais e econômicas que restringiam outras mulheres.



23. Joseph Brodsky, poeta russo premiado com o Nobel: “Sempre me admirou o modo como ele gostava de impressionar as pessoas, como gostava de saber mais do que elas, como gostava de ter padrões mais elevados que os delas”, disse Susan. Na cidade favorita dele, Veneza, Susan conheceu a bailarina e coreógrafa Lucinda Childs, que estrelou seu último filme, *Unguided Tour*. Ela amaria Lucinda (*fotografada aqui por Robert Mapplethorpe*) pelo resto da vida, e falaria de Brodsky em seu leito de morte.





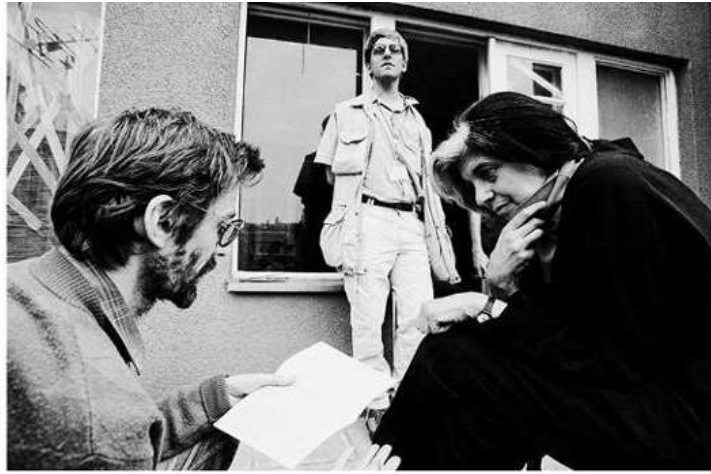
24. Como intelectual pública, Sontag participou de inúmeros debates e mesas-redondas, incluindo essa (*no centro*), de 1982, quando disse que “o comunismo é fascismo com um rosto humano”. No ano seguinte, no falso documentário *Zelig*, de Woody Allen, Susan Sontag representou o papel da onipresente comentarista “Susan Sontag” (*abaixo*). Mais tarde, como presidente do PEN Club, Sontag se juntou ao apoio a Salman Rushdie, então sob ataque de fundamentalistas islâmicos, organizando conferências como essa, ao lado de (*acima, da esq. para a dir.*) Gay Talese, E. L. Doctorow e Norman Mailer.



25. Ela abdicou amplamente desse papel durante a revolução desencadeada pela aids, que demandava que figuras públicas homossexuais se abstivessem de metáforas e falassem de si próprias de modo mais direto. Ela nunca assumiu publicamente seu duradouro — e sempre atormentado — relacionamento com Annie Leibovitz.

“Você é boa, mas podia ser melhor”, Susan dizia a ela. “Eu faria qualquer coisa” para agradar Susan, disse Annie.





26. O cerco de Sarajevo, o mais longo da história moderna, começou em 1992. Sob grande risco pessoal, Susan (com David [*centro*] e o diretor Haris Pašović [*esq.*]) viajou para lá e montou uma peça, *Esperando Godot*, sem eletricidade, iluminada apenas por velas e com atores famintos para os quais ela contrabandeava preciosos pãezinhos. Era arte como tauromaquia, praticada no e pelo “mundo de vítimas de flagelos que Artaud invoca como o verdadeiro tema da dramaturgia moderna”.



27. Susan com o elenco de *Godot*. (*Fileira superior, da esq. para a dir.:*) Milijana Zirojević, Nada Đurevska, Susan, Admir Glamočak, Izudin Bajrović. (*Segunda fileira:*) Irena Mulamuhic, Ines Fančović, Velibor Topić. (*Em primeiro*

plano:) Sead Bejtović. “Você não tinha como tapear a plateia”, disse Topić. “Você não sabia se estaria vivo dali a cinco minutos, ou dez, ou no dia seguinte. Então você não podia enganá-los. [...] Eu atuei diante de pessoas feridas, atuei diante de crianças cegas, no hospital, no segundo andar, enquanto no térreo havia gente tendo as pernas amputadas, pessoas que estavam literalmente perdendo a vida, gritando, enquanto eu atuava.”



28. Em 1998, depois de passar 25 anos livre do câncer, Susan teve uma recidiva; em 1999, quando essa foto foi tirada, ela se restabelecera, mas nunca mais ficaria inteiramente bem. Em 2000, publicou seu último romance, *Na América*, e estava em Berlim no Onze de Setembro de 2001, transfixada por imagens de horror da CNN. Escreveu

um breve artigo para a *New Yorker* que violava seu próprio princípio: “Você não tem direito de manifestar publicamente uma opinião a menos que tenha estado lá”. Os três parágrafos sobre o Onze de Setembro se tornaram os mais controversos que ela escreveu na vida.





29. Em sua última viagem ao exterior, em março de 2004, Susan visitou a África do Sul com Nadine Gordimer, que disse: “Onde quer que Susan estivesse, as paredes pareciam se alargar”. Semanas depois, ela seria diagnosticada com o câncer que a mataria. Após sua morte, a praça em frente ao teatro em Sarajevo foi rebatizada em sua homenagem.







30. Sontag escreveu de modo penetrante sobre fotos encenadas ou falseadas, incluindo estas imagens de guerra — captadas em Antietam, em Berlim e em Iwo Jima —, e sobre como o conhecimento de que elas foram encenadas aniquila sua autoridade, e a autoridade de toda fotografia.





31. Em seu último livro, *Diante da dor dos outros*, Sontag explorou temas que perseguira durante toda a vida, sobre a obscenidade — e a necessidade — de olhar. Ela rastreou a história de imagens de sofrimento, desde Goya até os tempos atuais, e mostrou como fotos de horror famosas, como a de uma menina vietnamita fugindo de uma aldeia bombardeada com napalm ou a de uma mulher cambojana e seu bebê prestes a serem mortos, podiam criar um contexto moral para dar um basta a tais horrores.



32. Em 2004, já se submetendo ao tratamento de seu câncer terminal, Sontag escreveu seu último ensaio, “Diante da tortura dos outros”, em resposta a imagens vindas de Abu Ghraib com americanos torturando prisioneiros iraquianos. Como todos os seus escritos sobre fotografia, o ensaio mostrava como um tema que poderia parecer intelectual ou abstrato — a separação entre a pessoa e a imagem de si, entre a coisa e a sua metáfora — podia despedaçar o corpo das pessoas e fazê-las gritar.

Agradecimientos

Robert Ackerman

Joan Acocella

Max Aguilera-Hellweg

Vince Aletti

David Alexander

Jeff Alexander

Clifford Allen

Minda Rae Amiran

Benjamin Anastas

Jarosław Anders

Laurie Anderson

David Archer

Birgitta Ashoff

Helene Atwan

Paul Auster

Lila Azam Zanganeh

Blake Bailey

Izudin Bajrović

Eric Banks

Jeannette Montgomery Barron

Sabine Baumann

Maria Bedford

Pierre Bergé

Matthew Berry

Klaus Biesenbach

Kristal Bivona

Roger Black

Phillip Blumberg

Christopher Bollen

Ted Bonin

Dominique Bourgois

Robert Boyers

Marie Brenner

Paul Brown

Lauren Buisson

Noël Burch

Edward Burns

John Burns

Richmond Burton

Ian Buruma

Sarah Funke Butler

Carol Devine Carson

Bernardo Carvalho

Terry Castle

Patrizia Cavalli

Dale Cendali

Aida Cerkez

Evans Chan
Greg Chandler
Lucinda Childs
Suet Y. Chong
Bill Clegg
Jennifer Cohen
Judith Sontag Cohen
Jonas Cornell
Jonathan Cott
Edgardo Cozarinsky
Timothy Crouse
Samira Davet
Lynn Davis
Raffaella de Angelis
Sharon DeLano
Roger Deutsch
Janine di Giovanni
Paolo Dilonardo
Katrina Dodson
Rachel Donadio
Stephen Donadio
Bernard Donoughue
Jack Drescher
Pamela Druckerman
Marie-Christine Dunham Pratt
Ferida Duraković
Marion Duvert
Andrew Eccles

Martha Edelheit
Gösta Ekman
Agneta Ekmanner
Karla Eoff
Barbara Epler
Marilù Eustachio
Alicia Glekas Everett
Joyce Farber
Brenda Feigen
Bruno Feitler
Bob Fernandes
Edward Field
Walter Flegenheimer
Ben Fountain
Sharon Fountain
Edwin Frank
Hardy Frank
John Freeman
Jonathan Galassi
Oberto Gili
Todd Gitlin
Admir Glamočak
Misha Glenny
Allen Glicksman
Walter Goldfrank
Andrew Goldman
Bill Goldstein
Melissa Goldstein

Gloria Gonzalez
Kasia Gorska
Helen Graves
Glenn Greenwald
Kimble James Greenwood
Maxine Groffsky
Judith Spink Grossman
Genie Guerard
Judith Gurewich
David Guterson
Molly Haigh
Peter Hald
Daniel Halpern
Matthew Hamilton
Tayt Harlin
Erin Harris
Andrew Hay
Zoë Heller
Roger Hodge
Howard Hodgkin
Sid Holt
Glenn Horowitz
Richard Howard
Evan Hughes
Larry Husten
Tom Hyry
Gary Indiana
Tanja Jacobs

Jasper McNally Jackson

Tracey Jackson

Emma Janaskie

Lex Jansen

Arthur Japin

Jasper Johns

Una Jones

Bo Jonsson

Bill Josephson

Boris Kachka

David Kambhu

Rick Kantor

Mitchell Kaplan

Nancy Kates

Daniel Kellum

Karen Kennerly

Ademir Kenović

Eitan Kensky

Jamaica Kincaid

Alexis Kirschbaum

Jeffrey Kissel

Ann Kjellberg

Samuel Klausner

Gary Knight

Stephen Koch

Eva Kollisch

Senada Kreso

Michael Krüger

Maria José de Lancastre
Nicholas Latimer
Sarah Lazin
Claudio Leal
Dominique Lear
Fran Lebowitz
Hyosun Lee
Carol LeFlufy
Annie Leibovitz
Ivan Lett
Don Eric Levine
Phillip Lopate
Iris Love
Paul Lowe
Lisa Lucas
Tom Luddy
Carri Lyon
John R. MacArthur
Cassiano Elek Machado
Koukla MacLehose
Florence Malraux
Snežana Marić
Gene Marum
Lawrence Mass
Erroll McDonald
Larry McDonnel
Larry McMurtry
Sarah McNally

Lauren Mechling
Michelle Memran
Uwe Michel
Annette Michelson
Chrissy Milanese
Laura Miller
Peggy Miller
Vicente Molina Foix
Antonio Monda
Bob Monk
Ted Mooney
Honor Moore
Stephen Moran
Bertrand Moser
Blair Moser
Charles Moser
Jane Moser
Laura Moser
Siddhartha Mukherjee
Karen Mullarkey
Karen Mulligan
Michael Musto
Aryeh Neier
Cindy Nguyen
Minka Nijhuis
Ethel Nishiyama
Ann Northrop
Amy Novogratz

Sigrid Nunez
Geoffrey O'Brien
Lynda Rosen Obst
Lawrence Orenstein
Sheila O'Shea
Diana Ossana
Denise Oswald
Anita Oxburgh
Camille Paglia
Zoë Pagnamenta
Christina Pareigis
Haris Pašović
Antony Peattie
Gilles Peress
Russell Perreault
Peter Perrone
Julie Phillips
Darryl Pinckney
Linda Plochocki
Paulina Pobocho
Norman Podhoretz
Katha Pollitt
Miranda Popkey
Lucie Prinz
Miro Purivatra
James Purnell
Danny Rafinejad
David Randall

Atka Kafedzić Reid
Jessica Reifer
Mariel Reinoso Ingliso
Roger Richards
David Rieff
Joanna Robertson
Merrill Rodin
Gordon Rogoff
Michael Roloff
Carlin Romano
Corina Romonti
Jeff Roth
Philip Roth
Eric de Rothschild
Monique de Rothschild
Isabella Rozendaal
Tilla Rudel
Salman Rushdie
Kathy Ryan
Allison Saltzman
Josyane Savigneau
Daniel Schreiber
Oliver Schultz
Luiz Schwarcz
Maya Sela
Peter Sellars
Jeff Seroy
Mary Shanahan

Brenda Shaughnessy
Elizabeth Sheinkman
Michael Shnayerson
Elaine Showalter
Choire Sicha
Michelangelo Signorile
Michael Silverblatt
Robert Silvers
Charles Silverstein
Goran Simić
Sidney Sisk
Mats Skärstrand
Joseph Sonnabend
Miranda Spieler
Stephanie Steiker
Michael Stout
Oliver Strand
Luca Sueri
Béla Tarr
Ethan Taubes
Tanaquil Taubes
Meredith Tax
Adam Taylor
Benjamin Taylor
Mark Thompson
David Thomson
David Thorstad
Judith Thurman

Robert Toles
Melissa Tomjanovich
Simon Toop
Velibor Topić
Frederic Tuten
Raymond van den Boogaard
Marcel van den Brink
Janine van den Ende
Joop van den Ende
Ivo van Hove
Greg Villepique
Vincent Virga
Lauren Miller Walsh
Robert Walsh
Shelley Wanger
Steve Wasserman
Simon Watney
Paulo Werneck
Edmund White
Leon Wieseltier
Oceana Wilson
Robert Wilson
Christian Witkin
Annie Wright
Andrew Wylie
Mia You
Pjer Žalica
Giovannella Zannoni

Lloyd Ziff

Peter Zinoman

Terri Zucker

Harriet Sohmers Zwerlin

Ao New York Institute for the Humanities e à Universidade da Califórnia,
Los Angeles,

e a todos aqueles que preferiram permanecer anônimos.

Notas

INTRODUÇÃO: LEILÃO DE ALMAS

1. A. H. Giebler, “News of Los Angeles and Vicinity: 8000 Armenians in Selig Spectacle”. *The Moving Picture World*, v. 39, n. 4, 1919.
2. Susan Sontag, *I, etcetera*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1978, p. 23.
3. Id., *On Photography*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1977, p. 70. Usou-se aqui e nos próximos trechos transcritos deste livro o texto em português de *Sobre fotografia* (São Paulo: Companhia das Letras, 2004, tradução de Rubens Figueiredo).
4. Ibid., p. 20.
5. Cynthia Ozick, “On Discord and Desire”. Em *The Din in the Head*. Boston; Nova York: Houghton Mifflin, 2006, p. 3.
6. Entrevista do autor com Michael Roloff.
7. Entrevista do autor com Honor Moore.
8. Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 21.
9. Entrevista do autor com Vincent Virga.
10. Susan Sontag, op. cit., p. 7.
11. Ibid., p. 11.
12. Conor Skelding, “Fearing ‘Embarrassment’, the FBI Advised Agents Against Interviewing Susan Sontag”. *Muckrock*, 13 jun. 2014. Disponível em: <<https://www.muckrock.com/news/archives/2014/jun/13/susan-sontag-security-matter/>>. Acesso em: 29 maio 2019.
13. Susan Sontag, op. cit., p. 165.
14. Id., *The Benefactor: A Novel*. Nova York: Farrar, Straus, 1963, p. 1. [Ed. bras.: *O benfeitor*. Trad. de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1963.]
15. Ibid., p. 246.
16. Ibid., p. 70.

17. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1966, p. 277. [Ed. bras.: *Contra a interpretação*. Trad. de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.]
18. Id., “The World as India”, em *At the Same Time: Essays and Speeches*. Paolo Dilonardo e Anne Jump (Orgs.). Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2007. [Ed. bras.: *Ao mesmo tempo: Ensaaios e discursos*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.]
19. *Susan Sontag Papers*. Los Angeles, UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, n. 612.
20. Id., 13 ago. 1960.
21. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son’s Memoir*. Nova York: Simon & Schuster, 2008, p. 62.
22. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 12 dez. 1957.
23. Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 164.
24. Id., “Notes on ‘Camp’”. Em *Against Interpretation and Other Essays*, op. cit., p. 281.
25. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 9 dez. 1961.
26. Id., 11 abr. 1971.
27. Susan Sontag a Peter Schneider, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 18 jun. 1993.
28. Entrevista do autor com Admir Glamočak.
29. Entrevista do autor com Senada Kreso.

1. A RAINHA DA NEGAÇÃO

1. Depois da morte de Sontag, os vídeos foram digitalizados pela UCLA (Universidade da Califórnia — Los Angeles). Estão disponíveis em: <<http://digital12.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz00151t9g>>. O filme feito a bordo do navio está catalogado como datado de 1926 no SS *Paris* com destino a Beijing, mas o mais provável é que sua data seja 1931, quando o casal tomou o navio em Le Havre com destino a Nova York. (Ver registros da Alfândega dos Estados Unidos, listados na nota 15.) O letreiro no trem diz: Stolpce-Warszawa-Poznan-[Zbąszyń?]-Berlin-Hannover-Köln-Liège-Paris.

2. Entrevista do autor com Judith Cohen.

3. *Susan Sontag Papers*, op. cit., “semana de 12 de fevereiro de 1962”.

4. Entrevista do autor com Judith Cohen.

5. Entrevista do autor com Paul Brown.

6. Nora Ephron, “Not Even a Critic Can Choose Her Audience”. *New York Post*, 23 set. 1967.

7. *Susan Sontag Papers*, op. cit.

8. Entrevista do autor com Judith Cohen.

9. *Susan Sontag Papers*, op. cit.

10. Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. Nova York: Doubleday, 1990, p. 100. [Ed. bras.: *Doença como metáfora/ Aids e suas metáforas*. Trad. de Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.]

11. Entrevista do autor com Judith Cohen.

12. *Susan Sontag Papers*, op. cit., início dos anos 1970.

13. Entrevista do autor com Paul Brown.

14. *Susan Sontag Papers*, Judith Cohen para Susan Sontag, op. cit., final dos anos 1970.

15. Uma cópia dos registros em <ancestry.com> inclui o seguinte resumo das viagens do casal. Não há registro de viagem de Mildred para a Ásia, ou chegada de lá, e o único registro de sua chegada da Europa é de 1931.

Jack Rosenblatt pediu seu primeiro passaporte em 17 de novembro de 1923, declarando sua intenção de viajar para a China via Vancouver no *Empress of Asia*, em 29 de novembro de 1923. Sua ocupação era “comprador de peles”, empregado de Julius Klugman’s Sons, Inc., rua 38 Oeste, 42, cidade de Nova York.

Ele solicitou uma prorrogação de seu passaporte em Tientsin, como representante da Mei Hwa Fur Trading Corporation. Esse pedido não está datado. Partiu de Xangai em 19 de maio de 1924, chegando a Seattle em 4 de junho de 1924, no SS *President Madison*. Seu endereço era Noe Avenue, 950, Nova York. Ele partiu de Yokohama para Manila e Vancouver no SS *Empress of Canada* em 9 de julho de 1927. Estava morando na Wadsworth Avenue, 330, Nova York. Navegou de Kobe a Seattle em 17 de julho de 1928 no SS *President McKinley*, chegando em 30 de julho de 1928. Seu endereço era a Continental Fur Corporation, rua 30 Oeste, 251, Nova York. Jack e Mildred partiram de Le Havre em 3 de junho de 1931, no SS *Paris*, e chegaram a Nova York em 9 de junho de 1931. Registraram seu endereço como rua

30 Oeste, 251. Jack partiu de Xangai no *SS President Coolidge* em 4 de outubro de 1933, chegando a Honolulu em 24 de outubro de 1933. O endereço fornecido foi ainda rua 30 Oeste, 251. Encontrou-se com Mildred em Honolulu. Ela havia partido de Los Angeles em 18 de outubro de 1933, no *SS Monterey*, e chegara a Honolulu em 23 de outubro de 1933. Partiram juntos em 4 de novembro de 1933, no *SS Lurline*, e chegaram a San Francisco em 9 de novembro de 1933. Partiram de Hamilton, nas Bermudas, em 14 de fevereiro de 1934, chegando a Nova York em 15 de fevereiro, no *SS Monarch of Bermuda*. O endereço que forneceram foi o endereço comercial, rua 30 Oeste, 251. Partiram de Havana em 3 de junho de 1937, no *SS Oriente*, e chegaram a Nova York em 5 de janeiro de 1937. Dessa vez, registraram seu endereço como Wensley Drive, 21, Great Neck, Long Island. Em 11 de março de 1938, partiram novamente de Havana, no *SS California*, e chegaram a Nova York em 14 de março de 1938. Jack morreu em Tientsin em 19 de outubro de 1938. Não há registro on-line do retorno de Mildred aos Estados Unidos.

16. *Susan Sontag Papers*, roteiro cinematográfico “China”, op. cit.
17. Id., Judith Cohen para Susan Sontag, op. cit., final dos anos 1970.
18. Susan Sontag, *I, etcetera*, op. cit., p. 18.
19. Entrevista do autor com Judith Cohen.
20. *Susan Sontag Papers*, roteiro cinematográfico “China”, op. cit.
21. Entrevista do autor com Judith Cohen.
22. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 10 ago. 1967.
23. Id., Susan Sontag para Mildred Sontag, op. cit., 4 jul. 1956.
24. Entrevista do autor com Harriet Sohmers Zwerling.
25. Entrevista do autor com Judith Cohen.
26. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 25 mar. 1986.
27. Id., 25 mar. 1987.
28. Id., 11 jan. 1960.
29. Entrevista do autor com Judith Cohen.
30. *Susan Sontag Papers*, op. cit., sem data.
31. Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, em *I, etcetera*, p. 23.
32. *Susan Sontag Papers*, op. cit., sem data. Nos milhares de páginas dos *Sontag Papers*, apenas essas duas são na voz de Mildred.
33. Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, op. cit., p. 24.
34. Id., *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, op. cit., p. 7.
35. Suzie Mackenzie, “Finding Fact from Fiction”. *Guardian*, 27 maio 2000.
36. Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, op. cit., p. 5.
37. *Susan Sontag Papers*, op. cit., sem data. Quarto de cinco filhos de uma família de imigrantes pobres, Jack Rosenblatt nasceu no Lower East Side de Nova York em 6 de março de 1906.
38. Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, op. cit., p. 5.
39. Ibid., p. 7.
40. Ibid.
41. *Susan Sontag Papers*, roteiro cinematográfico “China”, op. cit..
42. Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, op. cit., p. 24.

43. *Susan Sontag Papers*, op. cit., sem data.

44. Id.

45. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 174.

2. A MENTIRA SUPREMA

1. Entrevista do autor com Vincent Virga.
2. Entrevista do autor com Martie Edelheit.
3. Entrevista do autor com Judith Cohen.
4. Entrevista do autor com Terri Zucker e David Rieff.
5. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*. David Rieff (Org.). Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2013, p. 72, 16 jan. 1965.
6. Judith Cohen em *Regarding Susan Sontag*. Direção: Nancy Kates. HBO, 2014.
7. Entrevista do autor com Judith Cohen.
8. Entrevista do autor com Don Levine.
9. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., 25 e 29 ago. 1964.
10. Entrevistas do autor com Don Levine e Judith Cohen.
11. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
12. Entrevista do autor com Don Levine.
13. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
14. Id.
15. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 213, 9 ago. 1967.
16. *Susan Sontag Papers*, op. cit., sem data.
17. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 226, 9 ago. 1967.
18. Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks, 1947-1963*. David Rieff (org). Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2008, p. 302, 3 mar. 1962. [Ed. bras.: *Diários (1947-1963)*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.]
19. Janet Geringer Woititz, *Adult Children of Alcoholics*. Deerfield Beach, FL: Health Communications, 1983, p. 3.
20. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
21. Essa discussão se baseia em Janet Geringer Woititz, *Adult Children of Alcoholics*, op. cit.
22. Ibid.
23. Susan Sontag, “Pilgrimage”. *The New Yorker*, 21 dez. 1987.
24. Id., “Project for a Trip to China”, op. cit., p. 7.
25. Ibid., p. 22.
26. Entrevista do autor com Paul Brown.
27. *Susan Sontag Papers*, op. cit.

28. Entrevista do autor com Judith Cohen.
29. Entrevista do autor com Lucinda Childs.
30. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 222, 10 ago. 1967.
31. Ibid., p. 213, 9 ago. 1967.
32. Ibid., p. 223, 10 ago. 1967.
33. Entrevista do autor com Ferida Duraković.
34. Entrevista do autor com Vincent Virga.
35. Eva Kollisch em *Regarding Susan Sontag*, op. cit.
36. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 222, 10 ago. 1967.
37. Ibid., p. 223.
38. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 258, 29 fev. 1960. A pessoa citada é María Irene Fornés.

3. DE OUTRO PLANETA

1. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., pp. 106 ss.
2. Ibid., p. 115, jan. 1957.
3. Susan Sontag, *The Volcano Lover: A Romance*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1992, p. 105. [Ed. bras.: *O amante do vulcão*. Trad. de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.]
4. *Susan Sontag Papers*, op. cit., datado de 1948. Mary é o nome que Susan usou para Rosie em relatos ficcionais.
5. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 106, jan. 1957.
6. David Rieff citado em Daniel Schreiber, *Susan Sontag: Geist und Glamour — Biographie*. Berlim: Aufbau Verlag, 2010, p. 18.
7. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
8. Entrevista do autor com Walter Flegenheimer.
9. Carolyn G. Heilbrun, *Writing a Woman's Life*. Nova York: W. W. Norton, 1988, p. 21. Na p. 12, ela explica: “Em 1984, eu identifiquei, de modo bastante arbitrário, 1970 como o início de um novo período na biografia de mulheres porque *Zelda*, de Nancy Milford, tinha sido publicado naquele ano. Sua importância residia sobretudo no modo como revelava a presunção de F. Scott Fitzgerald de ter direito sobre a vida de sua esposa, Zelda, como uma propriedade intelectual”.
10. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*. Nova York: W. W. Norton, 2000, p. 152.
11. Michael Norman, “Diana Trilling, a Cultural Critic and Member of a Select Intellectual Circle, Dies at 91. *New York Times*, 25 out. 1996.
12. Wendy Perron, “Susan Sontag on Writing, Art, Feminism, Life and Death”. *Soho Weekly News*, 1ª dez. 1977.
13. Susan Sontag, *In America*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2000, p. 11. [Ed. bras.: *Na América*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.]
14. Entrevista do autor com Jarosław Anders.
15. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 26.
16. Id., *Reborn*, op. cit., p. 113, jan. 1957.
17. Citado em Craig Seligman, *Sontag & Kael: Opposites Attract Me*. Nova York: Counterpoint, 2004, p. 16.
18. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit. p. 161.
19. Entrevista do autor com Don Levine.
20. Entrevista do autor com Paolo Dilonardo. Sontag lhe contou que a primeira sinagoga que visitou foi em Florença. Sua irmã fala da fundação da sinagoga no Vale de San Fernando.
21. Susan Sontag para Jonathan Safran Foer, *Susan Sontag Papers*, 27 maio 2003.
22. Entrevista do autor com Judith Cohen em Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks, 1947-1963*, op. cit., pp. 107 e 116, set. 1957.
23. Susan Sontag, “Literature Is Freedom”, em *At the Same Time: Essays and Speeches*, op. cit., p. 207.
24. Entrevista do autor com Judith Cohen.
25. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
26. Ibid.
27. “The Desert Sanatorium and Institute of Research: Tucson, Arizona”, disponível em: <<http://www.library.arizona.edu/exhibits/pams/pdfs/institute1.pdf>>. Acesso em: 1ª jun. 2019.
28. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 154.
29. Entrevista do autor com Judith Cohen.
30. Entrevista do autor com Larry McMurtry.
31. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 108, set. 1957.
32. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 25 mar. 1957.

33. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., pp. 114-5, 6 set. 1965, Tânger.
34. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 74.
35. Susan Sontag, *Death Kit*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1967, pp. 260-3. [Ed. bras.: *Morte em questão*. Trad. de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.]
36. Id., "Pilgrimage", op. cit.
37. Id., *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., pp. 114-5, 6 set. 1965, Tânger.
38. Entrevista do autor com Judith Cohen.
39. *Susan Sontag Papers*, não incluído nos diários publicados.
40. Entrevista do autor com Stephen Koch.
41. Susan Sontag, "Literature Is Freedom", em *At the Same Time: Essays and Speeches*, op. cit., p. 207.
42. Ibid.
43. Greg Daugherty, "The Last Adventure of Richard Halliburton, the Forgotten Hero of 1930s America". *Smithsonian*, 25 mar. 2014.
44. Susan Sontag, "Homage to Halliburton", em *Where the Stress Falls: Essays*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2001, p. 255 [Ed. bras.: *Questão de ênfase*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.]; Annie Leibovitz, *A Photographer's Life: 1990-2005*. Nova York: Random House, 2006.
45. Susan Sontag, "Homage to Halliburton", op. cit., p. 255.
46. Judith Cohen para Susan Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
47. *Cactus Press*, v. I, n. VIII, 6 maio 1945, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
48. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 1948.
49. Entrevista do autor com Judith Cohen.
50. Ibid.; Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks, 1947-1963*, op. cit., p. 127, set. 1957.
51. Susan Rieff, "Decisions", *Susan Sontag Papers*, op. cit.
52. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 195.
53. Entrevista do autor com Larry McMurtry.

4. BAIXA ESLOBÓVIA

1. Nora Ephron, “Not Even a Critic Can Chose Her Audience”, op. cit.
2. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 120.
3. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son’s Memoir*, op. cit., p. 88.
4. Susan Sontag, “Pilgrimage”, op. cit.
5. Entrevista do autor com Greg Chandler.
6. Susan Sontag, “Pilgrimage”, op. cit.
7. Entrevista do autor com Uwe Michel.
8. Susan Sontag, “Pilgrimage”, op. cit.
9. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 24 ago. 1987.
10. Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks, 1947-1963*, op. cit., p. 70, 12 jan. 1950.
11. Entrevista do autor com Florence Malraux.
12. Susan Sontag, “Pilgrimage”, op. cit.
13. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son’s Memoir*, op. cit., p. 142.
14. Susan Sontag, “The Imagination of Disaster”, em *Against Interpretation and Other Essays*, op. cit., p. 211.
15. Ibid., p. 225.
16. Ibid., p. 224.
17. Ibid., p. 217.
18. Susan Sontag, “Pilgrimage”, op. cit.
19. Ibid.
20. Ibid.
21. Entrevista do autor com Merrill Rodin.
22. Jack London, *Martin Eden*. Nova York: Macmillan, 1909.
23. *Susan Sontag Papers*, “Time to Get Up”, op. cit., 17 maio 1948.
24. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 17.
25. Entrevista do autor com Merrill Rodin.
26. *Susan Sontag Papers*, “Viva la Slobbovia”, *The Arcade*, op. cit., 16 abr. 1948.
27. Wendy Perron, “Susan Sontag on Writing, Art, Feminism, Life and Death”, op. cit. A presença em seus diários de vários professores de inglês encorajadores levanta a possibilidade de que essa descrição um tanto teatral seja um exemplo da mitificação à qual Sontag era propensa.
28. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 7 mar. 1947.
29. Ibid., Caderno 5, 7 mar.-6 maio 1947; Caderno 11, 28-9 maio 1948.
30. Ibid., 18 out. 1948.
31. Ibid., 24 ago. 1987.

32. Steve Wasserman citado em Daniel Schreiber, *Susan Sontag: Geist und Glamour — Biographie*, op. cit., p. 33.

33. Margalia Fox, “Susan Sontag, Social Critic with Verve, Dies at 71”. *New York Times*, 28 dez. 2004.

34. Norman Birnbaum citado em James Atlas, “The Changing World of New York Intellectuals”. *The New York Times Magazine*, 25 ago. 1985.

35. Zoë Heller, “The Life of a Head Girl”. *Independent*, 20 set. 1992.

5. A COR DA VERGONHA

1. Susan Sontag, “Pilgrimage”, op. cit.
2. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 28 dez. 1949.
3. Thomas Mann, *Tagebücher 1949-1950*. Inge Jens (Org.). Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1991, p. 143.
4. De um primeiro esboço de “Pilgrimage”, em *Susan Sontag Papers*, op. cit.
5. Ibid.
6. Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks, 1947-1963*, op. cit., p. 113, jan. 1957.
7. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 9 jun. 1948.
8. Ibid., 26 maio 1948.
9. Michael Miner, “War Comes to Rockford/ Cartoonist Kerfuffle/ Cartoon Recount”. *Chicago Reader*, 2003. Disponível em: <<http://www.chicagoreader.com/chicago/war-comes-to-rockfordcartoonist-kerfufflecartoon-recount/Content?oid=912271>>. Acesso em: 8 jun. 2019.
10. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 26 maio 1948.
11. Ibid., 10 fev.-20 abr. 1947.
12. Ibid., 6 maio 1948.
13. Judith Cohen ao autor, via e-mail.
14. *Susan Sontag Papers*, Caderno 12, sem data, c. 1948.
15. Susan Sontag, *Reborn: Journals and Notebooks, 1947-1963*, op. cit., p. 11, 25 dez. 1948.
16. Ibid., p. 34, 31 maio 1949.
17. Ibid., p. 223, 24 dez. 1959.
18. Ibid., p. 220, 19 nov. 1959.
19. *Susan Sontag Papers*, 24 ago. 1987.

6. O PROGRESSO DA BI

1. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 315, 11 abr. 1971.
2. Id., *Reborn*, p. 14, 19 fev. 1949.
3. Gene Hunter, “Susan Sontag, a Very Special Daughter”. *Honolulu Advertiser*, 12 jul. 1971.
4. David Bernstein, “Sontag’s U. of C.”. *Chicago Magazine*, jun. 2005.
5. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 18 jun. 1948.
6. Gene Hunter, “Susan Sontag, a Very Special Daughter”, op. cit.
7. Entrevista do autor com Terri Zucker.
8. *Susan Sontag Papers*, Caderno 11, op. cit., 28-29 maio 1948.
9. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 8, 2 set. 1948.
10. *Susan Sontag Papers*, Caderno 11, op. cit., 28-29 maio 1948.
11. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 5, 19 ago. 1948.
12. Ibid., p. 13, 11 fev. 1949.
13. *Susan Sontag Papers*, op. cit., Chicago.
14. Susan Sontag a Judith Cohen, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 6 jun. [1960].
15. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 30 dez. 1986, Paris.
16. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 14, 19 fev. 1949.
17. Ibid., p. 20, 17 maio 1949.
18. Ibid., p. 15, 6 abr. 1949.
19. Entrevista do autor com Don Levine; Djuna Barnes, *Nightwood*. Prefácio de T.S. Eliot. Nova York: New Directions, 1937. [Ed. bras.: *No bosque da noite*. Trad. de Caetano W. Galindo. São Paulo: Códex, 2004. Inclui o prefácio de T.S. Eliot.]
20. Djuna Barnes, *Nightwood*, op. cit., p. 35.
21. Ibid., p. 90.
22. Ibid., p. 118.
23. Ibid., p. 95.
24. Ibid., p. 100.
25. Entrevista do autor com Harriet Sohmers Zwerling.
26. Susan Sontag, *Reborn*, p. 18; *Susan Sontag Papers*, escrito na capa de seu caderno datado de 7-31 maio 1949.
27. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 20, 23 maio 1949.
28. Ibid., p. 36, 6 jun. 1949.
29. Ibid., p. 42, 3 ago. 1949.
30. Ibid., p. 33, 31 maio 1949. O nome da mulher em questão era Irene Lyons.

31. Ibid., p. 34, 30 maio 1949.
32. Ibid., p. 33, 31 maio 1949.
33. Entrevista do autor com Harriet Sohmers Zwerling.
34. Entrevista do autor com Merrill Rodin.
35. Entrevistas do autor com Gene Marum e Merrill Rodin.
36. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
37. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 40, 29 jun. 1949.

7. A DITADURA BENEVOLENTE

1. *Barron's Profiles of American Colleges*. Nova York: Barron's, 1986, p. 253.
2. Deva Woodly, "How UChicago Became a Hub for Black Intellectuals". 19 jan. 2009. Disponível em: <https://uchicago.edu/features/20090119_mlk/>. Acesso em: 8 jun. 2019.
3. Entrevista do autor com Martie Edelheit.
4. Entrevista do autor com Robert Silvers.
5. Molly McQuade, "A Gluttonous Reader: Susan Sontag", em Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*. Leland Poague (Org.). Jackson: University Press of Mississippi, 1995, p. 277.
6. "Robert Maynard Hutchins". Chicago: Gabinete do Reitor, Universidade de Chicago. Disponível em: <<https://president.uchicago.edu/directory/robert-maynard-hutchins>>. Acesso em: 8 jun. 2019.
7. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., pp. 30-1, 26 maio 1949.
8. Joel Snyder, citado em David Bernstein, "Sontag's U. of C.", op. cit.
9. Entrevista do autor com Minda Rae Amiran.
10. Entrevista do autor com Sidney Sisk.
11. Entrevista do autor com Martie Edelheit.
12. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 29.
13. James Miller em Philoctetes Center, "Susan Sontag: Public Intellectual, Polymath, Provocatrice". Disponível em: <<https://youtube.com/watch?v=zXJe3EcPo1g>>. Acesso em: 8 jun. 2019.
14. Entrevista do autor com Joyce Farber.
15. Robert Boyers em Philoctetes Center, "Susan Sontag: Public Intellectual, Polymath, Provocatrice", op. cit.
16. Entrevista do autor com Robert Silvers.
17. Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. 278.
18. Ibid., p. 275.
19. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 32.
20. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
21. Entrevista do autor com Sidney Sisk.
22. Entrevista do autor com Joyce Farber.
23. Susan Sontag para Mildred Sontag, 29 out. 1950, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
24. Entrevista do autor com Joyce Farber.
25. Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*, p. 274.
26. Entrevista do autor com Lucie Prinz.
27. Entrevista do autor com Martie Edelheit.

28. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., pp. 67-8, início de set. 1950.

29. Ibid.

30. Sontag para Mildred Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., Chicago, [nov.?] 1950.

8. SR. CASAUBON

1. Entrevista do autor com David Rieff.
2. Jonathan Imber, "Philip Rieff: A Personal Remembrance". *Society*, nov.-dez. 2006, p. 74.
3. Entrevista do autor com Allen Gricksman.
4. Gerald Howard, "Reasons to Believe". *Bookforum*, fev.-mar. 2007.
5. Entrevista do autor com David Rieff.
6. Philip Rieff, *My Life Among the Deathworks: Illustrations of the Aesthetics of Authority*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2006, pp. 185-7. v. 1: *Sacred Order/Social Order*.
7. Entrevista do autor com David Rieff.
8. Maxine Bernstein e Robert Boyers, "Women, the Arts, & the Politics of Culture: An Interview with Susan Sontag", em Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. 75.
9. Susan Sontag para Judith Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 25 nov. 1950.
10. Susan Sontag para Mildred Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 2 dez. 1950.
11. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 35.
12. Entrevista do autor com Minda Rae Amiran.
13. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
14. Ibid.
15. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 27 jul. [1958], Ydra.
16. Alice Kaplan, *Dreaming in French: The Paris Years of Jacqueline Bouvier Kennedy, Susan Sontag, and Angela Davis*. Chicago: University of Chicago Press, 2012, p. 93.
17. Entrevista do autor com Joyce Farber.
18. Entrevista do autor com Judith Cohen; *Susan Sontag Papers*, op. cit.
19. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 64, 13 fev. 1951.
20. Ficção memorialística sobre seu casamento, *Susan Sontag Papers*.
21. Arthur J. Vidich, *With a Critical Eye: An Intellectual and His Times*. Robert Jackall (Org.). Knoxville: Newfound Press, 2009.
22. James Miller em Philoctetes Center, "Susan Sontag: Public Intellectual, Polymath, Provocatrice", op. cit.
23. Entrevista do autor com Joyce Farber.
24. Memórias não publicadas, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
25. Entrevista do autor com Joyce Farber.
26. Michael D'Antonio, "Little David, Happy at Last". *Esquire*, mar. 1990.
27. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 10 set. 1948.
28. Entrevista do autor com Stephen Koch.
29. Entrevista do autor com Allen Glicksman.

- 30. Entrevista do autor com Samuel Klausner.
- 31. Memórias não publicadas, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
- 32. Susan Rieff, “Decisions”, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
- 33. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
- 34. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 24.
- 35. Id., *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 362,
- 14 ago. 1973; entrevista do autor com David Rieff.
- 36. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son’s Memoir*, op. cit., pp. 40-1.
- 37. Entrevista do autor com Karla Eoff.
- 38. Joan Arcoella, “The Hunger Artist”. *The New Yorker*, 6 mar. 2000.
- 39. Zoë Heller, “The Life of a Head Girl”, op. cit.

9. O MORALISTA

1. Philip Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist*. Chicago: University of Chicago Press, 1959, p. 6.

2. Susan Sontag para Judith Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit. Um manuscrito em que ela atuou como ghost-writer sobreviveu numa coleção particular. Datado de 1951, é um exame extensivo de uma tese, *Jacob Burckhardt, Philosopher and Historian*, apresentada em Yale em 1941. O autor era James Hastings Nichols, que lecionava em Chicago na época de Sontag. No verso de várias páginas, tanto datilografados como na caligrafia de Sontag, há rascunhos de cartas de Philip Rieff, apresentando o trabalho como seu. Esse manuscrito não parece ter sido publicado, talvez porque o trabalho de Sontag excedesse em muito o que teria sido necessário ou esperado de uma resenha de livro. É quase inacreditável que aquilo possa ser obra de uma garota de dezoito anos — é tão culto, tão íntimo da história e da filosofia do Renascimento, que sugere que a mente de Sontag, já então, estava plenamente desabrochada. Não é preciso esforço algum para imaginar o autor daquele texto produzindo *Freud: A mente do moralista* alguns anos depois. Já vemos ali a autora dos ensaios que fariam a reputação dela.

3. Entrevista do autor com Minda Rae Amiran.

4. Susan Sontag para Mildred Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 4 jul. 1956.

5. Jacob Taubes para Susan Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 22 out. 1958.

6. Entrevista do autor com Don Levine.

7. Jacob Taubes para Susan Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 19 nov. 1959.

8. Acervo de David Rieff, datado de “29 set. 98”.

9. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit, p. 46.

10. Philip Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist*. Nova York: Anchor Books, 1961, p. VIII.

11. Ibid., p. 38.

12. Ibid., p. 40.

13. Ibid., p. 67.

14. Ibid., p. 75.

15. Ibid., p. 145.

16. Ibid., p. 128.

17. Ibid., p. 134.

18. Ibid., p. 176.

19. Ibid., p. 148.

20. Ibid., p. 153.

21. Ibid., p. 174.

22. Ibid., p. 175.

23. Ibid., p. 182.
24. Ibid., p. 149.
25. Entrevista do autor com Sigrid Nunez.
26. Daniel Horowitz, *Consuming Pleasures: Intellectuals and Popular Culture in the Postwar World*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2012, p. 315.
27. Entrevista do autor com Samuel Klausner.
28. Philip Rieff, *My Life Among the Deathworks*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2006.
29. Entrevista do autor com Allen Glicksman.
30. Philip Rieff, *My Life Among the Deathworks*, op. cit.
31. Entrevista do autor com Joyce Farber.
32. Philip Rieff, *Freud: The Mind of the Moralizer*, op. cit., pp. 155 e 167.
33. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 47, 17 nov. 1964.

10. OS GNÓSTICOS DE HARVARD

1. Entrevista do autor com Hardy Frank.
2. Susan Sontag para Mildred Sontag, press release da Universidade de Connecticut, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
3. Susan Sontag a Mildred Sontag, “Terça-feira” [outono de 1955], *Susan Sontag Papers*, op. cit.
4. Suzie Mackenzie, “Finding Fact from Fiction”, op. cit.
5. Susan Sontag para Mildred Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
6. Entrevista do autor com Minda Rae Amiran.
7. Susan Sontag, *Essays of the 1960s & 70s*. David Rieff (Org.). Nova York: Library of America, 2013, p. 816.
8. Susan Sontag para Mildred Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit.; Morton White, *A Philosopher’s Story*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999, pp. 147-8.
9. *Susan Sontag Papers*, op. cit. Por volta dessa época (1958), Sontag já estava escrevendo textos memorialísticos curtos, ligeiramente ficcionalizados, sobre seu casamento. Era um tema ao qual ela retornaria com frequência, em conversas e ocasionalmente em sua escrita, pelo resto da vida.
10. Entrevista do autor com Hardy Frank.
11. Hans Jonas, *Memoirs: The Tauber Institute Series for the Study of European Jewry*. Hanover, NH: Brandeis University Press; University Press of New England, 2008, p. 168.
12. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 336, 21 jul. 1972.
13. Susan Taubes, *Divorcing*. Nova York: Random House, 1969, p. 225.
14. Christina Pareigis, “Susan Taubes: Bilder aus dem Archiv”. *Aus Berliner Archiven*, Beiträge zum Berliner Wissenschaftsjahr, 2010, p. 22.
15. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 288, 14-15 set. 1961.
16. Susan Taubes, *Divorcing*, op. cit., p. 56.
17. Entrevista do autor com Christina Pareigis.
18. Susan Sontag, “Debriefing”, em *I, etcetera*, op. cit., p. 52.
19. Id., “Thinking Against Oneself”: Reflections on Cioran”, em *Styles of Radical Will*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, p. 75. [Ed. bras.: *A vontade radical*. Trad. de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.]
20. Hans Jonas, *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. 2. ed. Boston: Beacon Press, 1963, p. 31.
21. Ibid., p. 38.
22. Ibid., p. 31.

23. Antonin Artaud, *Selected Writings*. Susan Sontag (Org. e Intr.). Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1976, pp. XXXIII e XXIII.
24. Ibid., p. XXXV.
25. Ibid., p. XXV.
26. Ibid., pp. XIV-XLVI.
27. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, p. 38.
28. “Relatório: Sétimo encontro”, atas de uma aula ministrada na Universidade Columbia University por Jacob Taubes e Susan Sontag, 7 mar. 1961, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
29. Entrevista do autor com Michael Krüger.
30. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 83, 4 set. 1956.
31. Ibid., p. 140, 27 mar. 1957.
32. Ibid., pp. 98-9, 3 jan. 1957.
33. Ibid., pp. 180-1, 6 jan. 1958. A amiga era Annette Michelson.
34. Alice Kaplan, *Dreaming in French: The Paris Years of Jacqueline Bouvier Kennedy*, *Susan Sontag, and Angela Davis*, op. cit., p. 92.
35. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 170, início de 1958.
36. Morton White, *A Philosopher's Story*, op. cit., p. 148; *Susan Sontag Papers*, op. cit., 1º jul. 1958.
37. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
38. Entrevista do autor com Minda Rae Amiran.
39. Entrevista do autor com Michael Silverblatt.
40. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., pp. 103, 133 e 135, 14 jan. 1957, 19 jan. 1957, 18 fev. 1957.
41. Entrevista do autor com David Rieff.
42. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 152, 5 set. 1957.

11. O QUE VOCÊ QUER DIZER COM QUERER DIZER?

1. Memórias ficcionalizadas não publicadas, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
2. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
3. Entrevista do autor com Judith Spink Grossman.
4. Entrevista do autor com Bernard Donoughue.
5. Judith Grossman, *Her Own Terms*. Nova York: Soho Press, 1988, p. 217.
6. Jonathan Miller e John Cleese, “Oxbridge Philosophy”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qUvf3fOmTTk>>. Acesso em: 14 jun. 2019.
7. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 193, 25 fev. 1958.
8. Entrevista do autor com Bernard Donoughue.
9. Susan Sontag, “The Letter Scene”. *The New Yorker*, 18 ago. 1986.
10. “Mais tarde na vida de Rieff, seu filho, David, contou-me uma vez que seu pai foi um hipocondríaco durante toda a vida, mas agora estava doente de verdade”, escreveu Jonathan Imber, um ex-aluno de Rieff, em “Philip Rieff: A Personal Remembrance”.
11. Entrevista do autor com Joyce Farber.
12. H. L. A. Hart para Morton White, 18 dez. 1957. Citado em Morton White, *A Philosopher’s Story*, op. cit., p. 149.
13. Harriet Sohmers Zwerling, *Abroad: An Expatriate’s Diaries: 1950-1959*. Nova York: Spuyten Duyvil, 2014, p. 26, 21 fev. 1951.
14. Ibid., p. 32, 15 jul. 1951.
15. Ibid., pp. 121-2, 2 dez. 1954.
16. Ibid., pp. 129-30, 1ª maio 1955.
17. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 183, 2 jan. 1958.
18. Harriet Sohmers Zwerling, *Abroad: An Expatriate’s Diaries: 1950-1959*, pp. 264-5, 7-22 dez. 1957.
19. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 167, 31 dez. 1957.
20. Ibid., p. 165, 29 dez. 1957.
21. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 133, 10 dez. 1965.
22. Daniel Schreiber, *Susan Sontag: Geist und Glamour — Biographie*, op. cit., p. 61.
23. Entrevista do autor com Stephen Koch.
24. Entrevista do autor com Noël Burch.
25. Ted Mooney, um escritor que, por um período nos anos 1980, teve amizade tanto com Susan como com David, recordava que ela era “visualmente incapaz de enxergar a pintura”. Eles visitaram uma retrospectiva de Mondrian: “Ela apreciou, mas não viu. Eu me lembro de tentar ensiná-la a não julgar ou expressar verbalmente um pensamento por cinco minutos diante de um quadro... foi impossível. Ela não via o sentido daquilo. Não acreditava que fosse possível ou desejável. Achei muito frustrante, porque eu sei que ela pesquisava em sua mente algumas coisas sobre perspectiva e o curso

da abstração sem realmente enxergar nem por um momento”. Leon Wieseltier, que se tornara próximo de Susan por volta de 1980, conta uma história parecida. “Susan ia à ópera todas as noites, mas se você me perguntasse se ela era genuinamente musical, eu teria que responder que não. Era programático. Ela não conseguia dançar. Nunca batia os pés no ritmo.” Florence Malraux tinha dito que Susan não tinha olho; Stephen disse que “ela não era uma boa leitora, no sentido de entender como um estilo atua. Eu me lembro de uma coisa que é quase insultuoso trazer à tona. Ela ficou conhecida por promover as obras de Jean Genet. E eu tivera uma discussão com ela sobre a metáfora. E ela disse que não vê a metáfora, ela vê duas coisas. E eu disse: ‘Ah, sem essa, claro que você deve ver’, e lhe dei alguns exemplos de metáforas que pareciam totalmente óbvios. E mais tarde, na vez seguinte que nos encontramos, ela me veio com um exemplar de Genet em francês e disse: ‘Sabe de uma coisa? Você tem razão! Eu estava lendo Genet! E há umas cinco ou seis metáforas por página! Olhe, eu as sublinhei’. E me estendeu o livro, como uma aluna orgulhosa. E eu pensei: ‘Essa mulher é uma das críticas mais famosas em língua inglesa’. E isso não me fez desprezá-la, diga-se de passagem. Era meio comovente”.

26. Harriet Sohmers Zwerling, *Abroad: An Expatriate's Diaries: 1950-1959*, op. cit., pp. 270-1, 3 abr. 1958, Sevilha.

27. Entrevista do autor com Joanna Robertson.

28. Entrevista do autor com Stephen Koch.

29. Edmund White, *City Boy: My Life in New York During the 1960s and '70s*. Nova York: Bloomsbury, 2009, p. 271.

30. Entrevista do autor com Noël Burch.

31. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 182, 12 jan. 1958.

32. Ibid., p. 184, 5 fev. 1958.

33. Ibid., p. 193, 14 jul. 1958.

34. Harriet Sohmers Zwerling, *Abroad: An Expatriate's Diaries: 1950-1959*, op. cit., p. 266, 13 jan. 1958.

35. Entrevista do autor com Edward Field.

36. Entrevista do autor com Bernard Donoughue.

37. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 202, 31 maio 1958.

38. Alice Kaplan, *Dreaming in French: The Paris Years of Jacqueline Bouvier Kennedy, Susan Sontag, and Angela Davis*, op. cit. pp. 110 ss.

39. Citado em ibid., p. 97.

40. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 166, 31 dez. 1957.

41. Ibid., p. 164, 31 dez. 1957.

42. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 29 dez. 1958.

43. Susan Sontag, “A Poet’s Prose”, em *Where the Stress Falls*, op. cit.

44. David Rieff, prefácio a Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. XIII.

12. O PREÇO DO SAL

1. Susan Sontag para Mildred Sontag, Atenas, sem data (“Noite de segunda-feira”), *Susan Sontag Papers*, op. cit.
2. Citado em Alice Kaplan, *Dreaming in French: The Paris Years of Jacqueline Bouvier Kennedy*, *Susan Sontag, and Angela Davis*, op. cit., p. 111.
3. Entrevista do autor com David Rieff.
4. Philip Rieff para Joyce Farber, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 27 mar. 1959.
5. Rascunho datado de 26 de fevereiro de 1958, Paris, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
6. Anotação sem data no caderno etiquetado como “1ª de setembro de 1958-2 de janeiro de 1959”, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
7. Entrevista do autor com Sigrid Nunez.
8. Entrevista do autor com David Rieff.
9. Entrevista do autor com Judith Cohen.
10. Anotação sem data no caderno etiquetado como “1ª de setembro de 1958-2 de janeiro de 1959”, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
11. Esse romance serviu de base para o filme *Carol*, de Todd Haynes (2015).
12. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 181, 16 jan. 1958.
13. Entrevista do autor com Darryl Pinckney.
14. Jacob Taubes para Susan Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 10 nov. 1958.
15. Entrevista do autor com David Rieff.
16. Entrevista do autor com Judith Cohen.
17. Entrevista do autor com Sigrid Nunez.
18. Charles Ruas, “Susan Sontag, Me, Etcetera”, em Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. 181.
19. Entrevista do autor com David Rieff.
20. Jacob Taubes para Susan Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 22 out. 1958.
21. Entrevista do autor com Norman Podhoretz.
22. Ibid.
23. Entrevista do autor com Stephen Koch.
24. Entrevista do autor com Robert Silvers.
25. Entrevista do autor com Harriet Sohmers Zwerling.
26. *The Rest I Make Up*. Direção: Michelle Memran, 2018.
27. Entrevista do autor com Stephen Koch.
28. Mary V. Dearborn, *Mailer: A Biography*. Nova York: Houghton Mifflin Harcourt, 2001, p. 83.
29. Entrevista do autor com Robert Silvers.
30. Stephanie Harrington, “Irene Fornés, Playwright: Alice and the Red Queen”. *Village Voice*, v. 1, 21 abr. 1966, pp. 33-4. Citado em Scott T. Cummings, *Maria Irene Fornés: Routledge Modern and Contemporary Dramatists*. Londres: Routledge, 2013.
31. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 4 mar. [1959].
32. Id., 22 fev. 1959.
33. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 53.
34. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
35. Id., 2 mar. [1959].

36. Id., 8 mar. [1959].
37. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., 11 nov. 1959. Tal como foi publicada, a passagem foi bastante editada com relação ao original nos *Susan Sontag Papers*: as referências a estupro, a foder a si mesmo e a Freud (!) foram omitidas, por exemplo.
38. Entrevista do autor com Harriet Sohmers Zwerling.
39. Entrevista do autor com Stephen Koch.
40. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 169, 4 jan. 1966.
41. Suzy Hansen, “Rieff Encounter”. *New York Observer*, 2 maio 2005.
42. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 219, 20 set. 1959.
43. Suzy Hansen, “Rieff Encounter”, op. cit.
44. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 22 fev. 1959.
45. Id., 4 mar. 1959.
46. Entrevista do autor com David Rieff.
47. Ibid.
48. Suzy Hansen, “Rieff Encounter”, op. cit.
49. Susan Sontag a Mildred Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., [1960].
50. Entrevista do autor com Don Levine.

13. A COMÉDIA DE PAPÉIS

1. Susan Sontag, “Happenings: An Art of Radical Juxtaposition”, em *Against Interpretation and Other Essays*, op. cit., p. 271.
2. *Susan Sontag Papers*, Caderno 4, op. cit., 20 abr. 1947.
3. Susan Sontag para Judith Sontag, no material de escritório da *Commentary*, sem data [provavelmente verão de 1959], *Susan Sontag Papers*, op. cit.
4. Entrevista do autor com Judith Cohen.
5. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., 7 ago. 1968, Estocolmo.
6. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 1947.
7. Susan Sontag, “Simone Weil”, em *Against Interpretation and Other Essays*, op. cit., p. 50.
8. Id., “Nathalie Sarraute and the Novel”, em *Against Interpretation and Other Essays*, op. cit., p. 111.
9. Susan Sontag, *Benefactor*, op. cit., pp. 4-5.
10. Entrevista do autor com Evans Chan.
11. Susan Sontag, *Benefactor*, op. cit., p. 19.
12. Ibid., p. 97.
13. Ibid., pp. 80 e 83. Tal qual Artaud, Hippolyte se mete a trabalhar como ator de cinema.
14. Ibid., p. 155.
15. Susan Sontag, “Happenings: An Art of Radical Juxtaposition”, em *Against Interpretation and Other Essays*, op. cit., p. 269.
16. Id., *Benefactor*, op. cit., p. 261.
17. Philip Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist*, op. cit., pp. 136, 76 e 119.
18. Susan Sontag, *Benefactor*, op. cit., pp. 40 e 18.
19. Ibid., p. 41.
20. Ibid., p. 109.
21. Ibid., p. 258.
22. Ibid., p. 261.
23. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 229, 21 jan. 1960.
24. Entrevista do autor com Don Levine.
25. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 274, 12 jun. 1961.
26. Ibid., p. 246, sem data [fev. 1960, possivelmente de 1961].
27. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 255, 19 fev. [1960, possivelmente 1961]; 29 fev. [1960 ou 1961].
28. Id., *Benefactor*, op. cit., p. 223.

29. Ibid., pp. 52 e 55.

30. Ibid., pp. 57-8. “Quando comecei a acompanhar meu amigo escritor, eu não tinha opinião alguma sobre suas atividades, e mesmo que tivesse me sentido autorizado a instá-lo a uma vida menos perversa e promíscua, teria segurado minha língua. Jean-Jacques, porém, não permitia meu silêncio. Embora eu não o atacasse, ele era resoluto e engenhoso em sua própria defesa, ou antes na defesa do prazer dos disfarces, dos segredos, das armadilhas, do ser-o-que-não se-é.

“Várias vezes naquele verão ele tentou derrubar minhas objeções não ditas. ‘Não seja tão solene, Hippolyte. Você é pior que um moralista.’ Enquanto eu não conseguia deixar de ver aquele mundo de lascívia ilícita como um sonho, hábil mas também opressivo e perigoso, ele o via simplesmente como teatro. ‘Por que não trocamos todos as nossas máscaras — uma vez por noite, uma vez por mês, uma vez por ano?’, ele disse. ‘As máscaras do emprego, da classe, da cidadania, das opiniões de uma pessoa. As máscaras de marido e esposa, pai e filho, senhor e escravo. Até mesmo as máscaras do corpo — masculino e feminino, feio e bonito, velho e jovem. A maioria dos homens, sem opor resistência, as veste e as usa durante toda a vida. Mas os homens à sua volta aqui neste café não as usam. A homossexualidade, veja, é uma espécie de diversão com máscaras. Experimente-a e verá como ela induz a um bem-vindo afastamento em relação a você mesmo.’

“Mas eu não queria me afastar de mim, mas sim para dentro de mim.

“‘O que é um ato revolucionário em nossa época?’, ele me perguntou, retoricamente, em outro encontro. ‘Subverter uma convenção é como responder a uma pergunta. Quem faz uma pergunta já exclui tanta coisa que é possível dizer que ele dá a resposta ao mesmo tempo. Pelo menos ele delimita uma zona, a zona de respostas legítimas a sua pergunta. Entende?’

“‘Sim, eu entendo. Mas não o que isso tem a ver...’

“‘Veja, Hippolyte. Você sabe quão pouca audácia é necessária hoje para ser não convencional. As convenções sexuais e sociais de nossa época prescrevem a paródia homossexual.’”

31. Mark Greif, *The Age of the Crisis of Man: Thought and Fiction in America: 1933-1973*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015, p. 104.

14. SÓ ALEGRIA OU SÓ RAIVA

1. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
2. Entrevista do autor com Stephen Koch.
3. “Report — 7th Meeting”, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 7 mar 1961.
4. Entrevista do autor com Frederic Tuten.
5. Entrevista do autor com Stephen Koch.
6. Entrevista do autor com Norman Podhoretz.
7. Ira S. Youdovin, “Recent Resignations Reveal Decentralization Problems”. *Columbia Daily Spectator* CV, n. 81, 9 mar. 1961. Disponível em: <<http://spectatorarchive.library.columbia.edu/cgi-bin/columbia?a=d&d=cs19610309-01.2.4>>. Acesso em: 18 jun. 2019.
8. Citado em Ilana Abramovitch e Séan Galvin (Orgs.), *Jews of Brooklyn: Brandeis Series in American Jewish History, Culture, and Life*. Hanover, NH: Brandeis University Press, 2001, p. 303.
9. Entrevista do autor com Edward Field.
10. Norman Podhoretz, *Making It*. Nova York: Random House, 1967, p. 309.
11. *Ibid.*, p. 40.
12. *Ibid.*, p. 110. O termo foi cunhado originalmente por Murray Kampton.
13. Mark Greif, “What’s Wrong with Public Intellectuals?”. *The Chronicle of Higher Education*, 13 fev. 2015. Disponível em: <<http://chronicle.com/article/Whats-Wrong-With-Public/189921/>>. Acesso em: 18 jun. 2019.
14. Citado em Mark Greif, *The Age of the Crisis of Man: Thought and Fiction in America: 1933-1973*, op. cit., p. 17.
15. Mark Greif, “What’s Wrong with Public Intellectuals?”, op. cit.
16. Entrevista do autor com Don Levine.
17. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 160, 4 nov. 1957.
18. *Ibid.*, p. 163, 29 dez. 1958.
19. Norman Podhoretz, *Making It*, op. cit., p. 161.
20. *Ibid.*, p. 268.
21. Alfred Belli, “Prof.: Gotta Be Sneak to See My Son”. *New York Daily News*, *Susan Sontag Papers*.
22. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 223, 24 dez. 1959.
23. Alfred Belli, “Prof.: Gotta Be Sneak to See My Son”, op. cit.
24. “Prof Wins 1st Round on Son”, recorte sem data, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
25. E-mail de Susan Sontag para Zoë Pagnamenta, 20 jul. 2001, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
26. Entrevista do autor com Allen Glicksman. Jonathan Imber conta uma história parecida: “Numa visita que fez a Boston [...] ele insistiu para que eu o levasse de carro até Cambridge, em particular ao longo das ruas que ele percorreria a pé quando morava lá com Sontag e o filhinho deles. Demos a volta num quarteirão específico umas cinco ou seis vezes, diminuindo a velocidade ao passar pela casa onde eles tinham vivido juntos. Ali estava uma situação, literalmente rodando em círculos, de remorso sincero que explica melhor que tudo para mim por que ele dedicou o último livro que publicou em vida a ‘Susan Sontag, em memória’” (Jonathan Imber, “Philip Rieff: A Personal Remembrance”, op. cit.).
27. Boris Kachka, *Hothouse: The Art of Survival and the Survival of Art at America’s Most Celebrated Publishing House*, Farrar, Straus & Giroux. Nova York: Simon & Schuster, 2013, pp. 48 e 51.
28. Entrevista do autor com Jonathan Galassi.
29. Boris Kachka, *Hothouse: The Art of Survival and the Survival of Art at America’s Most Celebrated Publishing House*, Farrar, Straus & Giroux, op. cit., p. 147.
30. Entrevista do autor com Peggy Miller.
31. Entrevista do autor com Greg Chandler.

32. Christopher Lehmann-Haupt, "Roger W. Straus Jr., Book Publisher from the Age of the Independents, Dies at 87". *New York Times*, 27 maio 2004.
33. Entrevista do autor com Jonathan Galassi.
34. Boris Kachka, *Hothouse: The Art of Survival and the Survival of Art at America's Most Celebrated Publishing House*, Farrar, Straus & Giroux, op. cit., p. 147.
35. Ibid.
36. Entrevista do autor com Jonathan Galassi.
37. Boris Kachka, *Hothouse: The Art of Survival and the Survival of Art at America's Most Celebrated Publishing House*, Farrar, Straus & Giroux, op. cit., p. 147.
38. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 66.
39. Susan Sontag, "Demons and Dreams". *Partisan Review*, verão de 1962, pp. 460-3.
40. Norman Podhoretz, *Making It*, op. cit., p. 170.
41. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 223, 28 dez. 1959.
42. Ibid., p. 232, jan. 1960.
43. Ibid., p. 258, 29 fev. 1960.
44. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., pp. 98-9, sem data [1962].
45. Ibid., p. 214, sem data [1967].
46. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 241, 18 fev. 1960.
47. Michelle Memran, uma jovem cineasta, fez amizade com Irene perto do fim da vida desta, quando ela estava resvalando para a demência, e realizou com ela longas entrevistas durante um período de vários anos. O filme resultante, *The Rest I Make Up*, exibe várias dessas entrevistas.
48. Scott T. Cummings, *Maria Irene Fornés: Routledge Modern and Contemporary Dramatists*, op. cit., p. 8.
49. Irene Fornés venceu num total de onze vezes, entre 1965 e 2000. Disponível em: <<http://www.obieawards.com/?s=fornes>>. Acesso em: 18 jun. 2019.
50. Ross Wetzsteon, "Irene Fornés: The Elements of Style". *Village Voice*, 29 abr. 1986, pp. 42-5.
51. Entrevista do autor com Don Levine.
52. Michelle Memran, *The Rest I Make Up*, op. cit.

15. FUNSVILLE

1. John Wain, "Song of Myself, 1963". *The New Republic*, 21 set. 1963.
2. "Identifiable as Prose". *Time*, 14 set. 1963.
3. Hannah Arendt e Roger Straus, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 20 ago. 1963.
4. Susan Sontag, *Benefactor*, op. cit., p. 6.
5. Stephen Koch, *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films*. Nova York: Praeger, 1973, p. 140.
6. Ibid., p. XI.
7. Ibid., p. 5.
8. Ibid., pp. 6-7.
9. Dana Heller, "Absolute Seriousness: Susan Sontag in American Popular Culture". Em Barbara Ching e Jennifer A. Wagner-Lawlor, *The Scandal of Susan Sontag*. Nova York: Columbia University Press, 2009, pp. 32 ss.
10. Stephen Koch, *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films*, op. cit., pp. 22-3.
11. Entrevista do autor com Norman Podhoretz.
12. "Not Good Taste, Not Bad Taste — It's 'Camp'". *New York Times*, 31 mar. 1965.
13. James Atlas, "The Changing World of New York Intellectuals", op. cit.
14. Susan Sontag, "On Roland Barthes", em *Where the Stress Falls*, op. cit.
15. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 19-24 jul. 1958, Ydra.
16. Citado em Craig Seligman, *Sontag & Kael: Opposites Attract Me*, op. cit., p. 116.
17. Robert Trumbull, "Homosexuals Proud of Deviancy, Medical Academy Study Finds". *New York Times*, 19 maio 1964.
18. Donn Teal (como "Ronald Forsythe"), "Why Can't 'We' Live Happily Ever After, Too?". *New York Times*, 23 fev. 1969. Citado em David W. Dunlap, "Looking Back: 1964 — Homosexuals Proud of Deviancy". *New York Times*, 9 jun. 2015.
19. Carolyn G. Heilbrun, *Writing a Woman's Life*, op. cit., p. 79.
20. Entrevista do autor com Stephen Koch.
21. Susan Sontag, "Jack Smith's *Flaming Creatures*", em *Against Interpretation*, op. cit., p. 226.
22. "Pornography Is Undefined at Film-Critic Mekas' Trial". *Village Voice*, 18 jun. 1964. A condenação foi revertida posteriormente por um tribunal superior.
23. Terry Castle, "Some Notes on 'Notes on Camp'", em Barbara Ching e Jennifer A. Wagner-Lawlor, *The Scandal of Susan Sontag*, op. cit., pp. 21-31.
24. Susan Sontag, "Notes on 'Camp'", em *Against Interpretation*, op. cit., p. 276.
25. Stephen Koch, *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films*, op. cit., pp. 22 e 15.
26. Entrevista do autor com Stephen Koch.

27. Entrevista do autor com Don Levine.

28. Ibid.

29. Nora Ephron, “Not Even a Critic Can Choose Her Audience”, op. cit.

30. “Not Good Taste, Not Bad Taste — It’s ‘Camp’”, op. cit.

31. Larry McMurtry, *In a Narrow Grave: Essays on Texas*. Nova York: Simon & Schuster, 1968, p.

XXIV.

32. Eliot Fremont-Smith, “After the Ticker Paper Parade”. *New York Times*, 31 jan. 1966.

33. Entrevista do autor com Stephen Koch.

34. Entrevista do autor com Don Levine.

35. Entrevista do autor com Stephen Koch.

36. Entrevista do autor com David Rieff.

37. Entrevista do autor com Martie Edelheit.

38. Stephen Koch, *Stargazer: Andy Warhol’s World and His Films*, op. cit., p. 13.

39. Entrevista do autor com Greg Chandler.

40. Entrevista do autor com Don Levine.

41. Entrevista do autor com Gary Indiana.

42. Entrevista do autor com Camille Paglia.

16. ONDE TERMINA VOCÊ E COMEÇA A CÂMERA

1. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 262, 18 dez. 1960.
2. Ibid., p. 266, 14 abr. 1961; 23 abr. 1961.
3. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 72, 16 jan. 1965.
4. Id., *Reborn*, op. cit., p. 312, 26 mar. 1963.
5. Susan Sontag sobre Joseph Cornell, da transcrição de uma entrevista com Robert McNab, transmitida pela BBC, 9 dez. 1991, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
6. Stephen Koch, *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films*, op. cit., p. 6.
7. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 111.
8. Diana Athill, *Stet: A Memoir*. Londres: Granta Books, 2000, p. 202.
9. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 107.
10. Diana Athill, *Stet: A Memoir*, op. cit., p. 185.
11. Susan Sontag em *The New York Times Book Review*, 31 maio 1964.
12. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 108, 29 ago. 1965.
13. Ibid., p. 110, 28 ago. 1965.
14. Edward Field, *The Man Who Would Marry Susan Sontag: And Other Intimate Literary Portraits of the Bohemian Era*. Madison: University of Wisconsin Press, 2005.
15. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 107.
16. Blake Bailey, "Beloved Monster", *Vice*, 1^a mar. 2008.
17. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 106.
18. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 117, 6 set. 1965.
19. Ibid., p. 108, 29 ago. 1965, Tânger.
20. Ibid., p. 107, 29 ago. 1965.
21. Entrevista com Michael Krüger.
22. Yoram Kaniuk citado em Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 163.
23. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 134, 17 out. 1965.
24. Entrevista do autor com Eva Kollisch.
25. Susan Sontag para Rogers Albritton, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 14 maio 1966.
26. Entrevista do autor com Don Levine.
27. Entrevista do autor com Eva Kollisch.
28. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 115, 6 set. 1965.
29. Entrevista do autor com Don Levine.
30. Entrevista do autor com David Rieff.
31. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 105, 3 set. 1964.
32. Ibid., p. 104, 28 ago. 1965.
33. Ibid., p. 69, 5 jan. 1965.
34. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 300, 3 mar. 1962.
35. Entrevista do autor com Don Levine.
36. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 97, 24 ago. 1965.
37. Entrevista do autor com Leon Wieseltier.
38. Michael D'Antonio, "Little David, Happy at Last", op. cit., p. 128.
39. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 89.
40. Entrevista do autor com Frederic Tuten.
41. Entrevista do autor com Roger Deutsch.
42. Entrevista do autor com Ethan Taubes.
43. Entrevista do autor com Don Levine.
44. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
45. Entrevista do autor com David Rieff.
46. Entrevista do autor com Peggy Miller.
47. Susan Sontag a Judith Sontag Cohen, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 27 maio 1968.
48. Entrevista do autor com Stephen Koch.
49. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 223, 28 dez. 1959.

50. Jill Johnston, *Jasper Johns: Privileged Information*. Nova York: Thames and Hudson, 1996, p. 50.
51. Ibid., p. 64.
52. Ibid., p. 55.
53. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 144, 20 nov. 1965.
54. Jill Johnston, *Jasper Johns: Privileged Information*, op. cit., p. 134.
55. Entrevista do autor com Jasper Johns.
56. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 78, 26 mar. 1965.
57. Id., *Against Interpretation*, op. cit., p. 303.
58. Benjamin DeMott, "Lady on the Scene". *The New York Times Book Review*, 23 jan. 1966.
59. Larry McMurtry, *Times Literary Supplement*, 7 jun. 1992.
60. Entrevista do autor com Stephen Koch.
61. Entrevista do autor com Don Levine.
62. Ibid.

17. DEUS ABENÇOE A AMÉRICA

1. Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. 258.
2. Entrevista de Annie De Clerck, “Susan Sontag”. Disponível em: <<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/videozone/rubriek/boek-videozone/1.676237>>.
3. Paul Thek, caderno de anotações, 30 nov. 1978-11 dez. 1978. Alexander e Bonin, Nova York.
4. Irving Howe, “The New York Intellectuals”. *Dissent*, 1º out. 1969.
5. Peter Brooks, “Parti pris”. *Partisan Review*, verão de 1966.
6. Citado em Craig Seligman, *Sontag & Kael: Opposites Attract Me*, op. cit., p. 23.
7. “Media Man’s Mascot”. *Guardian*, 28 set. 1967.
8. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, op. cit., p. 301.
9. Ibid., p. 298.
10. Ibid., p. 297.
11. Ibid., p. 295.
12. Ibid.
13. Susan Sontag, “Thirty Years Later”, em *Against Interpretation and Other Essays*. Nova York: Picador USA, 2001, p. 311. No Brasil, o ensaio “Trinta anos depois...” está incluído em *Questão de ênfase*, op. cit.
14. Ibid., p. 309.
15. Citado em Robert R. Tomes, *Apocalypse Then: American Intellectuals and the Vietnam War, 1954-1975*. Nova York: New York University Press, 1998.
16. Ibid., p. 70.
17. Paul L. Montgomery, “Detective Interrupts Vietnam Read-In”. *New York Times*, 21 fev. 1966.
18. “Robert Mayer in New York: Dr. Spock’s Breakfast Club”. *Newsday*, 6 dez. 1967.
19. “Susan Sontag’s Statement to the Press, Wednesday, March 16, 1966”, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
20. “What’s Happening in America” foi originalmente publicado na *Partisan Review*, no inverno de 1967. No Brasil, faz parte do livro *A vontade radical*, op. cit.
21. Allen Ginsberg, *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Pocket Bookshop, 1956.
22. Entrevista do autor com Stephen Koch.
23. Paul Thek et al., “Please Write!”: *Paul Thek and Franz Deckwitz — An Artists’ Friendship*, *Bojmans Studies*. Roterdã: Museu Boijmans van Beuningen, 2015, p. 13.
24. Susan Sontag, *Death Kit*, op. cit., p. 311.

25. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., pp. 335-6, 21 jul. 1972.
26. Id., *Death Kit*, op. cit., p. 157.
27. Ibid., pp. 177, 179.
28. Susan Sontag, *Sobre fotografia*, op. cit., p. 168.
29. Id., *Death Kit*, op. cit., p. 209.
30. Ibid., p. 272.

18. CONTINENTE DA NEUROSE

1. Entrevista do autor com Richard Howard.
2. Entrevista do autor com Stephen Koch.
3. Ibid.
4. Daniel Schreiber, *Susan Sontag: Geist und Glamour — Biographie*, op. cit., p. 119.
5. Entrevista do autor com Don Levine.
6. Entrevista do autor com Judith Cohen.
7. Entrevista do autor com David Rieff.
8. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 261, 20 mar. 1960.
9. Id., *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 137, 7 nov. 1965.
10. Id., ““Thinking Against Oneself”: Reflections on Cioran”, em *Styles of Radical Will*, op. cit., p. 80.
11. Ibid., p. 74.
12. Ibid.
13. Ibid., p. 77.
14. Ibid., p. 78.
15. Ibid., p. 87.
16. Ibid., p. 80.
17. Ilinca Zarifopol-Johnston, *Searching for Cioran*. Kenneth R. Johnston (Org.). Prefácio de Matei Calinescu. Boomington: Indiana University Press, 2019, p. 10.
18. Ibid., p. 13.
19. Ibid., pp. 102, 93.
20. Susan Sontag, ““Thinking Against Oneself”: Reflections on Cioran”, em *Styles of Radical Will*, op. cit., p. 90.
21. Ibid., p. 93.
22. Ibid., p. 94.
23. Citado em Kay Larson, *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. Nova York: Penguin Press, 2012, p. 237.
24. Susan Sontag, “The Aesthetics of Silence”, em *Styles of Radical Will*, op. cit., p. 5.
25. Ibid., p. 6.
26. Ibid., pp. 14, 12.
27. Susan Sontag, “Bergman’s *Persona*”, em *Styles of Radical Will*, op. cit., p. 124.
28. Ibid., p. 131.
29. Ibid., p. 144.

30. Susan Sontag, "The Pornographic Imagination", em *Styles of Radical Will*, op. cit., p. 37.
31. Ibid., p. 36.
32. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 31 dez. 1948.
33. Susan Sontag, "The Pornographic Imagination", em *Styles of Radical Will*, op. cit., p. 46.
34. Ibid., p. 50.
35. Ibid., p. 47.
36. Ibid., p. 57.
37. Ibid., p. 45.
38. Ibid., p. 55.
39. Ibid., p. 57.
40. Ibid., p. 58.
41. Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 70.

19. XU-DAN XÔN-TẮC

1. Lyndon Baines Johnson, “Remarks in Memorial Hall, Akron University”. 21 out 1964. Disponível em: <<http://www.presidency.ucsb.edu/documents/remarks-memorial-hall-akron-university>>. Acesso em: 27 jun. 2019.
2. Susan Sontag, “Trip to Hanoi”, em *Styles of Radical Will*, op. cit., pp. 206 e 208.
3. Ibid., p. 209.
4. James Toback, “Whatever You’d Like Susan Sontag to Think, She Doesn’t”. *Esquire*, jul. 1968.
5. Jonathan Cott, *Susan Sontag: The Complete Rolling Stone Interview*. New Haven: Yale University Press, 2013, p. 96.
6. Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, op. cit., p. 211.
7. Ibid., pp. 212, 214.
8. Ibid., p. 213.
9. Ibid., p. 215.
10. Ibid.
11. Ibid., p. 216.
12. Ibid., p. 224.
13. Ibid., p. 229.
14. Ibid., p. 224.
15. Ibid., p. 226.
16. Ibid.
17. Ibid., p. 234.
18. Ibid., p. 253.
19. Ibid., pp. 251-2, 256, 262.
20. Nguyễn Đức Nam, “Con Ngu’ời Việt-Nam Hiện đại Trong Nhận Thức Của Nhà Văn Mỹ Xu-Dan Xôn-Tắc”. Trad. de Cindy A. Nguyen. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
21. *Evening Standard*, 18 jul. 1967.
22. Susan Sontag, “What’s Happening in America”, em *Styles of Radical Will*, op. cit., p. 195.
23. Entrevista do autor com Robert Silvers.
24. Entrevista do autor com Minda Rae Amiran.
25. Prefácio de David Rieff a Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. xi.
26. Susan Sontag, “A Letter from Sweden”. *Ramparts*, jul. 1969.
27. Entrevista do autor com Agneta Ekman.
28. Entrevista do autor com Bo Jonsson.
29. Entrevista do autor com Peter Hald.
30. Entrevista do autor com Gösta Ekman.
31. Roteiro não publicado, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
32. Entrevista do autor com Gösta Ekman.
33. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 1984.
34. Entrevista do autor com Phillip Lopate.
35. Susan Sontag, “A Century of Cinema”, em *Where the Stress Falls*, op. cit.
36. Id., “Godard”, em *Styles of Radical Will*, op. cit., pp. 148, 150.
37. Ibid., p. 151.
38. Ibid., p. 154.
39. Ibid., p. 155.
40. Susan Sontag, *Duet for Cannibals: A Screenplay*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1970, p. 16.
41. Stephen Koch, *Stargazer: Andy Warhol’s World and His Films*, op. cit., p. 63.

42. Klas Gustafson, *Gösta Ekman: Farbror som inte vill va' stor*. Estocolmo: Leopard Förlag, 2010, p. 202.
43. Susan Sontag, "Letter from Sweden", op. cit., p. 32.
44. Ibid., p. 28.
45. Ibid., p. 29.
46. Ibid., p. 31.
47. Ibid.
48. Ibid., p. 32.
49. Ibid., p. 35.
50. Ibid., p. 27.
51. Ibid., p. 38.
52. Susan Sontag, "Viagem a Hanói", em *Styles of Radical Will*, op. cit., p. 249.
53. Susan Sontag, "Letter from Sweden", op. cit., p. 38.

20. QUATROCENTAS LÉSBICAS

1. Entrevista do autor com Don Levine.
2. Entrevista do autor com Marilù Eustachio.
3. Entrevista do autor com David Rieff.
4. Entrevista do autor com Patrizia Cavalli.
5. Giovannella Zannoni para Susan Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 7 mar. 1970.
6. Entrevista do autor com Don Levine.
7. Entrevistas do autor com David Rieff e Don Levine.
8. Maxine Bernstein e Robert Boyers, “Women, the Arts, & the Politics of Culture: An Interview with Susan Sontag”, em Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. 60.
9. Entrevista do autor com David Rieff.
10. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 386, 25 maio 1975.
11. Id., *Reborn*, op. cit., p. 193, 25 fev. 1958.
12. Id., *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 313, jan. 1971.
13. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 27 jul. [1958], Ydra.
14. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 138, 8 nov. 1965.
15. Id., “Notes on ‘Camp’”, em *Against Interpretation and Other Essays*, op. cit., pp. 279, 286.
16. “Greta Garbo, 84, Screen Icon Who Fled Her Stardom, Dies”. *New York Times*, 16 abr. 1990.
17. “Novelist Drowns Herself”. *East Hampton Star*, 13 nov. 1969.
18. Hugh Kenner, “Divorcing”. *The New York Times Book Review*, 2 nov. 1969.
19. Entrevista do autor com Stephen Koch.
20. Entrevista do autor com Ethan Taubes.
21. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., pp. 384-5, 25 maio 1975.
22. Entrevista do autor com Robert Silvers.
23. Susan Sontag, “Some Thoughts on the Right Way (for Us) to Love the Cuban Revolution”. *Ramparts*, abr. 1969, p. 6.
24. Sontag e Dugald Stermer, *The Art of Revolution: Ninety-Six Posters from Cuba*. Londres, Pall Mall Press, 1969.
25. Max Roser e Esteban Ortiz-Ospina, “Literacy”. *Our World in Data*, 20 set. 2018. Disponível em: <<https://ourworldindata.org/literacy/>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

26. Jonathan Lerner, "Whorehouse of the Caribbean". *Salon*, 4 jan. 2001. Disponível em: <<http://www.salon.com/2001/01/04/havana/>>. Acesso em: 27 jun. 2019.
27. Entrevista do autor com Florence Malraux.
28. Susan Sontag, *Brother Carl*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1974, p. x.
29. Ibid., pp. XI, XV.
30. Entrevista do autor com Edgardo Cozarinsky.
31. Entrevista do autor com Peter Hald.
32. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 261, 4 fev. 1970.

21. CHINA, MULHERES, FREAKS

1. Jean-Luc Douin, “Nicole Stéphane”. *Le Monde*, 17 mar. 2003; Gérard Leford, “Nicole Stéphane, la mort d’une enfant terrible”. *Libération*, 15 mar. 2007.
2. Monique de Rothschild, *Si j’ai bonne mémoire...* Saint-Rémy-en-l’Eau: Éditions Monelle Hayot, 2001.
3. Entrevista do autor com Don Levine.
4. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 318, 27 abr. 1971.
5. Victoria Schultz, “Susan Sontag on Film”. *Changes*, 1º maio 1972, em Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. 33.
6. Uma parte da obra de Proust foi concluída, *Um amor de Swann*, dirigido por Volker Schlöndorff, em 1984.
7. Entrevista do autor com Don Levine.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Maria Adele Teodori, “Un’americana a Parigi”. *Il Messagero*, 26 maio 1973: “Perché non voglio vivere negli Stati Uniti. Non potevo pensare a un luogo più logico come scelta, non ha bisogno di ragioni e l’amo molto... Restare in America oggi significa diventare pazzo, finire, sparire, disintegrarsi, in un qualsiasi modo. E se estai fuori, capisci cos’è quel paese e anche come è difficile tornarci a vivere”.
11. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 351, 7 jan. 1973.
12. Eliot Fremont-Smith, “Diddy Dit It — Or Did He?”. *New York Times*, 18 ago. 1967.
13. H. Michael Levenson, “The Avant-Garde and the Avant-Guardian: Brother Carl New England Premiere at the Brattle”. *Harvard Crimson*, 27 jul. 1973.
14. Entrevista do autor com Noël Burch.
15. Susan Sontag, “On Paul Goodman”, em *Under the Sign of Saturn*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1980, p. 3. [Ed. bras.: *Sob o signo de Saturno*. Trad. Albino Poli Jr. e Anna Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1986.]
16. Ibid, pp. 8-9.
17. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 342, 21 out. 1972.
18. Ibid., p. 348, 6 nov. 1972.
19. Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, em *I, etcetera*, op. cit., pp. 18-9.
20. Id., *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 361, 31 jul. 1973.

21. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
22. Ibid.
23. Helga Dudman, “From Camp to Campfire”. *Jerusalem Post Weekly*, 27 nov. 1973.
24. Maria Adele Teodori, “Un’americana a Parigi”, op. cit.
25. Entrevista do autor com Karla Eoff.
26. Entrevista do autor com Don Levine.
27. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 115, jan. 1957.
28. Ibid., p. 139, final de fev. ou início de mar. 1957.
29. Ibid., p. 299, “Week of Feb. 12, 1962”.
30. Entrevista do autor com Judith Cohen.
31. Camille Paglia, “Sontag, Bloody Sontag”. Em *Vamps & Tramps: New Essays*. Nova York: Vintage, 1994, p. 344.
32. Ibid., p. 347.
33. Camille Paglia, carta a Gail Thain Parker, 27 set. 1973. Administrative Records, 1972-5, Bennington College Archive, Bennington. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11209/8827>>. Acesso em: 27 jun. 2019.
34. Camille Paglia, “Sontag, Bloody Sontag”, op. cit., pp. 350-1.
35. Ibid., p. 352.
36. Helga Dudman, “From Camp to Campfire”, op. cit.
37. Entrevista do autor com David Rieff.
38. Helga Dudman, “From Camp to Campfire”, op. cit.
39. Ibid.
40. Yoram Kaniuk em *Promised Lands*. Direção: Susan Sontag. New Yorker Films, 1974.
41. Um documento sem data dos *Susan Sontag Papers* inclui esta “análise ‘estrutural’ da minha obra
O tema da morte (falsa) em minha ficção, meus filmes:
Morte de Frau Anders em *O benfeitor*
Morte de Incardona em *Morte em questão*
Mortes da mulher de Bauer e de Bauer em *Duet for Cannibals*
Em cada um desses casos alguém que era julgado morto não estava — e voltava
A morte começa a ficar real, em 1973
Morte de Julia em ‘Debriefing’
Mortes, mortes, mortes em *Promised Lands*.”

22. A PRÓPRIA NATUREZA DO PENSAMENTO

1. Daniel Schreiber, *Susan Sontag: Geist und Glamour — Biographie*, op. cit., p. 175. De acordo com Stephen Koch, Hujar ficou ofendido por não ser mencionado no livro, acreditando que Susan não o julgava famoso o bastante para ser incluído; e que Susan estaria sustentando que a fotografia não era uma arte de verdade. “Essa opinião era fatal aos olhos de Peter. E ele me contou, provavelmente numa discussão sobre o livro, que Richard Avedon lhe disse uma vez: ‘Sabe, Peter, às vezes acho que Susan pode ser o inimigo’.” Koch acrescentou que “o ídolo de Peter, Lisette Model (‘uma das grandes’), disse a respeito de *Sobre fotografia*: ‘É um livro de uma mulher que sabe tudo e não entende nada’”. Entrevista do autor com Stephen Koch.

2. Colin L. Westerbeck Jr., “On Sontag”. *Artforum*, abr. 1978, p. 58. Citado em Craig Seligman, *Sontag & Kael: Opposites Attract Me*, op. cit., p. 130.

3. Neal Ascherson, “How Images Fail to Convey War’s Horror”. *Los Angeles Times*, 16 mar. 2003.

4. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 401, fev. 1976.

5. Id., *On Photography*, op. cit., p. 3.

6. Ibid., pp. 21, 15.

7. Ibid, p. 7.

8. Philip Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist*, op. cit., p. 115.

9. Jonathan Cott, “Susan Sontag: The Rolling Stone Interview”. Em Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. 121.

10. Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 70.

11. Robin Muir, “Women’s Studies”. *Independent*, 18 out. 1997.

12. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 176.

13. Mais tarde, ela admitiu a sua editora francesa que tinha sido muito dura com Arbus. Entrevista do autor com Dominique Bourgois.

14. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 176.

15. Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 29.

16. Ibid., p. 32.

17. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 104, 28 ago. 1965.

18. *Susan Sontag Papers*, op. cit., nov. 1972.

19. Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 38.

20. Ibid., p. 58.

21. Ibid., p. 34. O texto de onde foi extraída a citação diz: “Todo mundo tem isso de precisar parecer uma coisa mas acabar parecendo outra, e é essa outra coisa que as pessoas observam. Você vê alguém na rua e, essencialmente, o que nota nessa pessoa é seu defeito. É simplesmente extraordinário que precisemos que nos sejam dadas essas peculiaridades. E, não contentes com as que nos são dadas, criamos todo um novo conjunto. A nossa aparência é como um sinal para o mundo pensar em nós de certa maneira, mas há um ponto entre o que você quer que as pessoas saibam a seu respeito e o que você não pode evitar que elas saibam. E isso tem a ver com o que sempre chamei de descompasso entre intenção e efeito. Quero dizer, se você perscrutar a realidade de perto o bastante, se de certo modo você entrar nela, se entrar nela de fato, ela se torna fantástica. Você sabe que é mesmo totalmente fantástico que tenhamos esse aspecto, e você às vezes vê isso com clareza numa fotografia. Há algo irônico no mundo, e isso tem a ver com o fato de que o que você pretende nunca sai como você quis”. De *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. Millerton, NY: Aperture, 1972.

22. Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 36.

23. Ibid., p. 23.

24. Ibid., p. 40.

25. Ibid., p. 41.

26. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 150.

27. Cathleen McGuigan, “An Exclusive Look at Annie Leibovitz's Compelling — and Surprisingly Personal — New Book”. *Newsweek*, 2 out. 2006, p. 56.

28. Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, p. XIV.

29. Ibid., p. 4.

30. Ibid., p. 120.

31. Ibid., p. 160.

32. Ibid., pp. 172-3.

33. Ibid., pp. 39, 19.

23. NEM UM POUCO SEDUZIDA

1. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 400, sem data [início dos anos 1970].
2. Id., *Reborn*, op. cit., p. 207, 14 jul. 1958.
3. Susan Sontag a Judith Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 27 jul. 1954.
4. Entrevista do autor com Roger Deutsch.
5. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 161.
6. Paul Thek a Susan Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 29 maio 1978.
7. Disponível em: <<http://infed.org/mobi/ivan-illich-deschooling-conviviality-and-lifelong-learning/>>.
Acesso em: 27 jun. 2019.
8. Entrevista do autor com David Rieff.
9. Entrevistas do autor com Tom Luddy e Stephen Koch.
10. Entrevista do autor com David Rieff.
11. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 38.
12. Siddhartha Mukherjee, *The Emperor of All Maladies: A Biography of Cancer*. Londres: Fourth Estate, 2011, pp. 60 ss.
13. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., pp. 25, 40-1.
14. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 172.
15. Entrevista do autor com Stephen Koch.
16. Peter Hujar, *Portraits in Life and Death*. Prefácio de Susan Sontag. Nova York: Da Capo Press, 1976.
17. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., pp. 36, 73.
18. Ibid., p. 35.
19. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 386, 25 maio 1975.
20. Entrevista do autor com Minda Rae Amiran.
21. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 8 abril [1984].
22. Entrevista do autor com John Burns.
23. Entrevista do autor com Robert Silvers. A companheira de Silvers, Grace, condessa de Dudley, ajudou Nicole a encontrar o dr. Israël.
24. Entrevista do autor com Stephen Donadio.
25. Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, op. cit., p. 100.
26. Ibid., pp. 6, 8.
27. Ibid., pp. 21-2.
28. Ibid., p. 102.
29. Ibid., p. 53.
30. Ibid., p. 57.
31. Ibid., pp. 40, 23.
32. Ibid., p. 59.
33. Ibid., p. 102.
34. Ibid., p. 100.

- 35. Ibid., p. 21.
- 36. Ibid., p. 51.
- 37. Ibid., pp. 52, 55.
- 38. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 36.
- 39. Entrevista do autor com Don Levine.
- 40. Entrevista do autor com Stephen Koch.
- 41. Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, op. cit., p. 70.
- 42. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., pp. 31, 41.
- 43. Entrevista do autor com Roger Deutsch.
- 44. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 91.
- 45. Entrevista do autor com David Rieff.
- 46. Entrevista do autor com Siddhartha Mukherjee.
- 47. Marithelma Costa e Adelaida López, "Susan Sontag: The Passion for Words", em Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. 230.

24. TOUJOURS FIDÈLE

1. Entrevista do autor com Don Levine.
2. Susan Sontag, "Under the Sign of Saturn", em *Under the Sign of Saturn*, op. cit., p. 117.
3. Ibid., p. 124.
4. Ibid., p. 121.
5. Ibid., p. 119.
6. Ibid., p. 124.
7. Ibid., p. 126.
8. Ibid., p. 127.
9. Ibid., p. 129.
10. Ibid., p. 128.
11. O ensaio sobre Artaud havia sido publicado na *New Yorker*.
12. Em *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, David escreveu que aquele era "um ensaio sobre ele que eu descobri que era tanto uma autobiografia disfarçada quanto a descrição da obra de um autor por outro".
13. Susan Sontag, "Mind as Passion", em *Under the Sign of Saturn*, op. cit., p. 181.
14. Ibid., p. 203.
15. Lev Loseff, *Joseph Brodsky: A Literary Life*. Trad. de Jane Ann Miller. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 69.
16. Ibid., pp. 72, 82.
17. Ibid., p. 116.
18. Ibid., p. 58.
19. Ibid., p. 189.
20. Entrevistas do autor com David Rieff e Judith Cohen.
21. Entrevista do autor com Marilù Eustachio.
22. Lev Loseff, *Joseph Brodsky: A Literary Life*, op. cit., p. 219.
23. Valentina Polukhina, "Thirteen Ways of Looking at Joseph Brodsky". *Words Without Borders*, jun. 2008. Disponível em: <http://www.wordswithoutborders.org/article/thirteen-ways-of-looking-at-joseph-brodsky>.
24. Susan Sontag, "Joseph Brodsky", em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 331.
25. Lev Loseff, *Joseph Brodsky: A Literary Life*, op. cit., p. 163.
26. Ibid., p. 235.
27. Ibid., p. 234.
28. Entrevista do autor com Karen Kennerly.
29. Entrevista do autor com Jarosław Anders.
30. Entrevista do autor com Sigrid Nunez.
31. Valentina Polukhina, "Thirteen Ways of Looking at Joseph Brodsky", op. cit.
32. Entrevista do autor com Stephen Koch.
33. Carlo Ripa di Meana, "News from the Biennale". *The New York Review of Books*, 15 set. 1977.
34. Joseph Brodsky, *Watermark*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1992, p. 71. [Ed. bras: *Marca d'água*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006.]
35. Ibid., pp. 72-3.
36. Susan Sontag, "An Argument About Beauty", em *At the Same Time: Essays and Speeches*, op. cit., p. 12.
37. Ibid., p. 73.
38. Ibid., p. 84.
39. Susan Sontag, "On Style", em *Against Interpretation and Other Essays*, op. cit., p. 25.
40. Id., *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. xv.
41. Maxine Bernstein e Robert Boyers, "Women, the Arts, & the Politics of Culture: An Interview with Susan Sontag", em *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. 59.
42. Susan Sontag, "A Century of Cinema", em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 118.
43. Entrevista do autor com Edmund White.
44. Charles Ruas, "Susan Sontag, Me, Etcetera", em Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. 176.
45. Susan Sontag, "Fascinating Fascism", em *Under the Sign of Saturn*, op. cit., p. 98.
46. Ibid., p. 77.
47. Steven Bach, *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2007, p. 271.

48. Os ensaios feministas de Sontag foram reunidos postumamente em *Susan Sontag: Essays of the 1960s & 70s*, publicado pela Library of America em 2013.

49. *Town Bloody Hall*. Direção: Chris Hegedus e D. A. Pennebaker, 1979.

50. Susan Sontag, “Fascinating Fascism”, em *Under the Sign of Saturn*, op. cit., p. 84.

51. Adrienne Rich e Susan Sontag, “Feminism and Fascism: An Exchange”. *The New York Review of Books*, 20 mar. 1975. Tom Luddy, amigo de Susan e diretor do Festival de Cinema de Telluride que convidou Riefenstahl, confirma a observação de Rich. Entrevista do autor com Tom Luddy.

52. Adrienne Rich e Susan Sontag, “Feminism and Fascism: An Exchange”, op. cit.

53. Entrevista do autor com Don Levine.

54. Entrevista do autor com Edmund White.

55. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 92.

56. Susan Sontag, “Fascinating Fascism”, em *Under the Sign of Saturn*, op. cit., p. 98.

57. Ibid., pp. 99-100.

58. Ibid., p. 101.

59. Ibid., p. 103.

60. Ibid., p. 102.

61. Ibid., p. 98.

62. Ibid., 103.

25. QUEM ELA PENSA QUE É?

1. Joan Acocella, “The Hunger Artist”, op. cit.
2. Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, em *I, etcetera*, op. cit., p. 28.
3. Entrevista do autor com Steve Wasserman.
4. Entrevista do autor com Judith Cohen.
5. Entrevista do autor com Paul Brown. A foto é de Gil Gilbert.
6. Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, op. cit., p. 40.
7. Charles Ruas, “Susan Sontag: Past, Present and Future”. *New York Times*, 24 out. 1982.
8. Virginia Woolf, “On Being Ill”. Em *The Moment and Other Essays*. Londres: Hogarth Press, 1947.
9. Entrevista do autor com Miranda Spieler.
10. Siddhartha Mukherjee, *The Emperor of All Maladies: A Biography of Cancer*, op. cit., p. 169.
11. Entrevista do autor com Vincent Virga.
12. Entrevista do autor com Don Levine.
13. Entrevista do autor com Roger Deutsch.
14. Entrevistas do autor com David Rieff e Sigrid Nunez.
15. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 2 jun. 1981.
16. Id., 27 jan. 1977.
17. Entrevista do autor com Frederic Tuten.
18. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 31 maio 1981.
19. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 140.
20. Entrevista do autor com Stephen Koch.
21. Entrevista do autor com Peggy Miller.
22. Entrevista do autor com Roger Deutsch.
23. Ibid.
24. Entrevista do autor com Sigrid Nunez.
25. Entrevista do autor com Roger Deutsch.
26. Ibid.
27. Entrevista do autor com Stephen Koch.
28. Entrevista do autor com Gary Indiana.
29. Entrevistas do autor com Roger Deutsch e Sigrid Nunez.
30. Entrevista do autor com Peggy Miller.
31. Edmund White, *City Boy: My Life in New York During the 1960s and '70s*, op. cit., p. 279.
32. Entrevista do autor com Minda Rae Amiran.
33. Entrevista do autor com Don Levine.

34. Entrevista do autor com Robert Silvers.
35. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 223, 10 ago. 1967.
36. Edmund White, *Caracole*. Nova York: Dutton, 1985, p. 93.
37. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 400, sem data [início dos anos 1970].
38. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 25 maio 1975.
39. Paul Thek a Susan Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 29 maio 1978.
40. Entrevista do autor com Sigrid Nunez.
41. Entrevista do autor com Roger Deutsch.

26. ESCRAVA DA SERIEDADE

1. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 190.
2. Susan Sontag, “Debriefing”, em *I, etcetera*, op. cit., pp. 33, 37.
3. Ibid., p. 38.
4. Ibid., pp. 44-5.
5. Susan Sontag, “The Dummy”, em *I, etcetera*, op. cit., p. 88.
6. Ibid., p. 93.
7. Susan Sontag, “Old Complaints Revisited”, em *I, etcetera*, op. cit., p. 129.
8. Id., “Doctor Jekyll”, em *I, etcetera*, op. cit., p. 230.
9. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 31 maio 1981. Em *Nietzsche contra Wagner*, Nietzsche havia escrito: “Richard Wagner queria uma espécie diferente de movimento; ele subverteu os pressupostos psicológicos da música anterior. Nadar, flutuar — não mais caminhar e dançar” (III, 1).
10. *Susan Sontag Papers*, 31 maio 1981.
11. Entrevista do autor com Norman Podhoretz.
12. Ibid.; Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*. “Prefácio”. Nova York: Viking Press, 1950.
13. Steven R. Weisman, “The Hollow Man”. *New York Times*, 10 out. 1999. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1999/10/10/books/the-hollow-man.html>>. Acesso em: 8 jul. 2019.
14. Joan Didion, *Political Fictions*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2001, p. 112.
15. Ibid., p. 99.
16. Evans Chan, “Against Postmodernism, Etcetera: A Conversation with Susan Sontag”. *Postmodern Culture*, v. 12, n. 1, Johns Hopkins University Press, set. 2001.
17. Craig Seligman, *Sontag & Kael: Opposites Attract Me*, op. cit., p. 116.
18. Entrevista do autor com Norman Podhoretz.
19. Evans Chan, “Against Postmodernism, Etcetera: A Conversation with Susan Sontag”, op. cit.
20. Susan Sontag, “One Year After”, em *At the Same Time*, op. cit., p. 120.
21. Evans Chan, “Against Postmodernism, Etcetera: A Conversation with Susan Sontag”, op. cit.
22. Fernando Pessoa, *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Richard Zenith (Org.). Trad. de Manuela Rocha. *Obras de Fernando Pessoa*, v. 14. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
23. Stefan Jonsson, “One Must Defend Seriousness: A Talk with Susan Sontag”. *Bonniers Litterära Magasin*, v. 58, n. 2, abr. 1989, pp. 84-93. Em Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. 244.
24. James Atlas, “The Changing World of New York Intellectuals”, op. cit.

25. Ibid.
26. Entrevista do autor com Robert Silvers.
27. Mary Breasted, "Discipline for a Wayward Writer". *Village Voice*, 2 mar. 1982.
28. Entrevista do autor com Robert Silvers.
29. Entrevista do autor com Jarosław Anders.
30. Christopher Hitchens, "Party Talk". *Observer*, 20 jun. 1982.
31. Ralph Schoenman, "Susan Sontag and the Left". *Village Voice*, 2 mar. 1982.
32. "Susan Sontag Provokes Debate on Communism". *New York Times*, 27 fev. 1982.
33. James Brady, "Town Hall". Page Six, *New York Post*, 17 abr. 1982; entrevista do autor com Helen Graves.
34. "Tempest on the Left". *Across the Board: the Conference Board Magazine* XIX, n. 5, maio 1982.
35. Susan Sontag para Octavio Paz, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 2 mar. 1982.
36. Entrevista do autor com Eva Kollisch.
37. Entrevista do autor com Robert Silvers.
38. Edmund White, *Caracole*, op. cit., p. 265.
39. Entrevista do autor com Leon Wieseltier.
40. Phillip Lopate, *Notes on Sontag*. Princeton: Princeton University Press, 2009, pp. 171-2.

27. COISAS QUE DÃO CERTO

1. Dos diários de Kimble James Greenwood, 8 dez. 1981, Seattle, Washington. Cedido ao autor.
2. Susan Sontag, “Unguided Tour”, op. cit.
3. Entrevista do autor com Lucinda Childs.
4. Na época da sua estreia, diz Roger Deutsch, houve muita discussão entre Susan e seus amigos “quanto a *Einstein on the Beach* ser de fato uma coisa grandiosa ou simplesmente uma bobagem”. Entrevista do autor com Roger Deutsch.
5. Entrevista do autor com David Rieff.
6. Entrevista do autor com Peter Sellars.
7. Susan Sontag, “The Aesthetics of Silence”, em *Styles of Radical Will*, op. cit., p. 4.
8. Id., “A Lexicon for *Available Light*”, em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., pp. 162-3.
9. Ibid., pp. 168-9.
10. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 20 ago. 1983.
11. Entrevista do autor com Lucinda Childs.
12. Ibid. Susan planejava um livro sobre o Japão e chegou a assinar um contrato por ele. Mas esse foi um dos muitos projetos que ela não concluiu naqueles anos.
13. Entrevista do autor com David Rieff.
14. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 24 mar. 1984.
15. Susan Sontag para Lucinda Childs, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 9 nov. [1984?].
16. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 30 dez. 1986, Paris.
17. Entrevista do autor com Karla Eoff.
18. Entrevista do autor com Lucinda Childs.
19. Entrevista do autor com Darryl Pinckney.
20. Susan Sontag para Lucinda Childs, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 7 jun. 1987.
21. Entrevista do autor com Lucinda Childs.
22. Susan Sontag para Lucinda Childs, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 12 ago. 1997.
23. Trata-se do livro de Robert J. Ackerman, *Children of Alcoholics*. Holmes Beach, FL: Learning Publications, 1978.
24. Entrevista do autor com Jasper Johns. A editora francesa de Sontag, Dominique Bourgois, relembra a amarga decepção dela quando, um pouco mais de um ano antes da sua morte, J. M. Coetzee ganhou o prêmio. A escolha de outro escritor de língua inglesa, ela sabia, significava quase com certeza que ela jamais ganharia. Mas a necessidade de se colocar à prova nunca a abandonou: quando seu transplante de medula — sua última esperança de sobreviver a seu câncer final — fracassou, seu agente literário a encontrou encolhida, dormindo. Quando se deu conta de quem era, ela saltou para a vida: “Estou trabalhando!”, insistiu a moribunda. “Estou trabalhando!” Entrevistas do autor com Andrew Wylie e Dominique Bourgois.

25. Janet G. Woititz, *Adult Children of Alcoholics*, op. cit., p. 27. Ela acrescentou que filhos adultos de alcoólatras “trazem com eles a experiência de se aproximar, se afastar — a incoerência de um relacionamento amoroso pai (ou mãe)-filho (ou filha). O medo de ser abandonado é um medo terrível [...]. Como resultado, você não se sente confiante em si mesmo. Você não se sente bem consigo mesmo nem acredita que é merecedor de amor. Então você olha para os outros em busca do que não pode dar a si mesmo de modo a se sentir o.k.” (p. 68). É uma descrição perfeita da maioria dos relacionamentos de Susan.

26. Charles Ruas, “Susan Sontag: Past, Present and Future”, op. cit.

27. Entrevista do autor com Don Levine.

28. Entrevista do autor com Roger Deutsch.

29. Entrevistas do autor com Steve Wasserman e Stephen Koch.

30. Entrevistas do autor com Jamaica Kincaid, Todd Gitlin, Lucinda Childs e David Rieff.

31. Entrevista do autor com Jamaica Kincaid.

32. Ibid.

33. Entrevista do autor com Helen Graves.

34. Entrevistas do autor com Robert Boyers e David Rieff.

35. Sigrid Nunez, *Sempre Susan: A Memoir of Susan Sontag*. Nova York: Atlas, 2011, p. 117.

36. Susan Sontag, “Mind as Passion”, em *Under the Sign of Saturn*, op. cit., p. 201.

37. “Sartre’s Abdication”, ensaio não publicado, *Susan Sontag Papers*, op. cit.

38. Ibid.

39. Susan Sontag para Roger Straus, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 13 maio 1973, Paris.

40. Sigrid Nunez, *Sempre Susan: A Memoir of Susan Sontag*, op. cit.

41. A primeira menção à anfetamina nos diários é em 12 de março de 1960. De acordo com David Rieff e Helen Graves, ela ainda a usava pelo menos até meados dos anos 1980. *Susan Sontag Papers*, op. cit.; entrevistas do autor com David Rieff e Helen Graves.

42. Robert Silvers para Susan Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 24 ago. 1984.

28. A PALAVRA NÃO VAI DESAPARECER

1. Lawrence K. Altman, “Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals”. *New York Times*, 3 jul. 1981.
2. Entrevista do autor com Joseph Sonnabend.
3. Siddhartha Mukherjee, *The Emperor of All Maladies: A Biography of Cancer*, op. cit., p. 27.
4. “The AIDS Era: Life During Wartime”, 31 jul. 1990. Em Michael Musto, *La Dolce Musto*. Nova York: Carroll & Graf, 2007.
5. Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, op. cit., p. 6.
6. Ibid, p. 13.
7. Michelangelo Signorile, *Queer in America: Sex, the Media, and the Closets of Power*. Nova York, Random House, 1993, p. 68.
8. Id., “The Way We Live Now”. *The New Yorker*, 24 nov. 1986.
9. Ibid.
10. Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, op. cit., p. 3.
11. Id., “The Way We Live Now”, op. cit.
12. Ibid.
13. Ibid.
14. Paul Thek para Susan Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 29 maio 1978.
15. Entrevista do autor com Stephen Koch.
16. Entrevista do autor com Frederic Tuten.
17. Rachel Pastan, “Remembering Paul Thek: A Conversation with Ann Wilson and Peter Harvey”. Instituto de Arte Contemporânea, Universidade da Pensilvânia. Disponível em: <<http://icaphila.org/miranda/6114/remembering-paul-thek-a-conversation-with-ann-wilson-and-peter-harvey>>. Acesso em: 8 jul. 2019.
18. Paul Thek para Susan Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 15 jan. 1987.
19. Essas anotações estão preservadas nos *Susan Sontag Papers*.
20. Entrevista do autor com Howard Hodgkin.
21. Adrienne Rich, “Notes Towards a Politics of Location”, em *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose: 1979-1985*. Nova York: W. W. Norton, 1986, p. 215.
22. Entrevista do autor com Michael Shnayerson.
23. Ben Cosgrove, “Faces of the American Dead in Vietnam: One Week’s Toll”. *Life*, 27 jun. 1969. Disponível em: <<http://time.com/3485726/faces-of-the-american-dead-in-vietnam-one-weeks-toll-june-1969/>>. Acesso em: 8 jul. 2019.
24. Entrevista do autor com Michelangelo Signorile.

29. POR QUE VOCÊ NÃO VOLTA PARA O HOTEL?

1. Entrevista do autor com Steve Wasserman.

2. De acordo com Judith Cohen, Susan “só soube muito tardiamente na vida” que sua mãe era uma alcoólatra. David Rieff contesta isso: “Era impossível não saber”. Mas Susan muitas vezes ignorava coisas que eram óbvias para as outras pessoas. Em seus diários, há uma única menção, ambígua, ao alcoolismo: “Minha mãe ficava deitada na cama até as quatro horas todas as tardes num estupor alcoólico, com as persianas do quarto firmemente fechadas”, escreveu ela em 14 de agosto de 1973 (Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 362). Amigos havaianos dizem que, até os últimos anos, quando a saúde dela se deteriorou seriamente, seria fácil não saber. “Ela era uma alcoólatra, como Susan descobriu muitos anos depois, por intermédio de Judith”, escreveu Joan Acocella num perfil publicado em 2000 na *New Yorker*. Sua fonte era Susan. No entanto, recorda Don Levine, quando Mildred partiu para um cruzeiro, Susan comentou que era interessante o fato de existirem grupos de Alcoólicos Anônimos até mesmo em barcos de passeio, dando a entender que soubera disso pela própria Mildred. David Rieff também se lembra de Susan ter comparecido a reuniões dos AA com a mãe em Honolulu. Talvez seja mais um caso em que ela conhecia uma coisa intelectualmente, mas não a absorvia emocionalmente por completo.

3. Entrevista do autor com Judith Cohen.

4. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 30 dez. 1986, Paris.

5. Ibid.

6. Entrevista do autor com Lucinda Childs.

7. Entrevista do autor com Steve Wasserman.

8. Entrevista do autor com Jeff Kissel.

9. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 25 mar. 1987.

10. Entrevista do autor com Leon Wieseltier.

11. Entrevista do autor com Jeff Seroy.

12. Entrevista do autor com Leon Wieseltier.

13. Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. 7, 6 ago. 1964.

14. Entrevista do autor com Meredith Tax.

15. Salman Rushdie, *Joseph Anton: A Memoir*. Nova York: Random House, 2012, pp. 75-6.

16. Ibid., p. 76.

17. Rhoda Koenig, “At Play in the Fields of the Word”. *New York Magazine*, 3 fev. 1986, pp. 40-7.

18. Walter Goodman, “Norman Mailer Offers a PEN Post-Mortem”. *New York Times*, 27 jan. 1986.

19. Entrevista do autor com Karen Kennerly.
20. Rhoda Koenig, “At Play in the Fields of the Word”, op. cit.
21. Entrevista do autor com Meredith Tax.
22. Entrevista do autor com Karen Kennerly.
23. Ibid.
24. Digby Diehl, “PEN and Sword in Seoul”. *Los Angeles Times*, 11 set. 1988.
25. “Park Sang-mi’s Empathetic Storytelling: The Drum Sounds That Beat the Consciousness of the Silent”. Trad. de Hyosun Lee. *Kyunghyang Shinmun*, 13 out. 2015.
26. Yongbeon Kim, “‘The Poetry I Risked My Life to Write Has Finally Been “Restored” 16 Years Later’: Poet Lee San-Ha”. Trad. de Mia You. *Munhwa Ilbo*, 16 jun. 2003. Publicado on-line por Naver News: <<http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=021&aid=0000033892>>. Acesso em: 8 jul. 2019.
27. “Park Sang-mi’s Empathetic Storytelling: The Drum Sounds That Beat the Consciousness of the Silent”, op. cit.
28. Rachel Donadio, “Fighting Words on Sir Salman”. *New York Times*, 15 jul. 2007.
29. Paul Elie, “A Fundamental Fight”. *Vanity Fair*, maio 2014.
30. Entrevista do autor com Karen Kennerly.
31. Entrevista do autor com Salman Rushdie.
32. Salman Rushdie, *Joseph Anton: A Memoir*, op. cit., p. 150. Para uma versão alternativa, ver John R. MacArthur, “The Friends Rushdie Forgot”. Disponível em: <<https://www.spectator.co.uk/2012/09/the-friends-rushdie-forgot/>>. Acesso em: 8 jul. 2019.

30. INTIMIDADE CASUAL

1. Carta a uma potencial mãe de aluguel, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
2. Entrevista do autor com Karen Mullarkey.
3. Annie Leibovitz, *At Work*. Nova York: Random House, 2008.
4. Ibid., p. 13.
5. Entrevista do autor com Roger Black.
6. *Rolling Stone*, n. 254, ed. de 10º aniversário, 15 dez. 1977, p. 62.
7. Annie Leibovitz, *At Work*, op. cit., p. 44.
8. Entrevista do autor com Kathy Ryan.
9. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ux3-a9RE1Q>>. Acesso em: 8 jul. 2019.
10. Entrevista do autor com Andrew Eccles.
11. Entrevista do autor com Timothy Crouse.
12. Entrevista do autor com Andrew Eccles.
13. Annie Leibovitz, *Photographs*. Nova York: Pantheon; Rolling Stone Press, 1983.
14. Entrevista do autor com Karen Mullarkey.
15. Entrevista do autor com Max Aguilera-Hellweg.
16. Entrevista do autor com Andrew Eccles.
17. Entrevistas do autor com Sarah Lazin e Roger Black.
18. Entrevista do autor com Roger Black.
19. A atitude de Ronstadt frente às fotos de Leibovitz está disponível em: <<http://www.ronstadt-linda.com/gold03.htm>> e <<http://www.ronstadt-linda.com/artnt77.htm>>. Acesso em: 8 jul. 2019.
20. Annie Leibovitz, *Photographs*, op. cit.
21. Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., pp. 12-3.
22. Ibid., p. 35.
23. Ibid., p. 4.
24. Entrevista do autor com Karen Mullarkey.
25. Entrevistas do autor com Sarah Lazin, Karen Mullarkey e Roger Black.
26. Entrevistas do autor com Karen Mullarkey e Roger Black.
27. Annie Leibovitz, *At Work*, op. cit., p. 34.
28. Entrevista do autor com Sarah Lazin.
29. Annie Leibovitz (Org.). *Shooting Stars: The Rolling Stone Book of Portraits*. San Francisco: Straight Arrow Books, 1973, p. 70.
30. Entrevista do autor com Andrew Eccles.

31. Entrevista do autor com Karen Mullarkey.
32. *Rolling Stone*, n. 254, ed. de 10º aniversário, 15 dez. 1977, p. 62.
33. Ver, por exemplo, *Senhor*, jul. 1960.
34. Bruno Feitler, *O design de Bea Feitler*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
35. Entrevista do autor com Karen Mullarkey.
36. Annie Leibovitz, *Shooting Stars: The Rolling Stone Book of Portraits*, op. cit., p. 70.
37. Entrevista do autor com Roger Black.
38. Entrevista do autor com Karen Mullarkey. Ver também Joe Hagan, *Sticky Fingers: The Life and Time of Jann Wenner and Rolling Stone Magazine*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2017.
39. Entrevista do autor com Michael Shnayerson.
40. Entrevista do autor com Sid Holt.

31. ESSA COISA “SUSAN SONTAG”

1. Paula Span, “Susan Sontag, Hot at Last”. *Washington Post*, 17 set. 1992.
2. Ibid.
3. Richmond Burton, “Notes on Life with Susan”, manuscrito não publicado.
4. Rebecca Mead, “Mister Pitch”. *New York Magazine*, 5 ago. 1996.
5. Boris Kachka, *Hothouse*, op. cit., p. 257.
6. Sontag para Judith Wechsler, 13 de jun. de 1990, *Susan Sontag Papers*.
7. Entrevista do autor com Mitchell Kaplan.
8. Boris Kachka, *Hothouse*, op. cit., p. 257.
9. Entrevista do autor com Peggy Miller.
10. Boris Kachka, *Hothouse*, op. cit., p. 257.
11. Ibid., p. 256.
12. Paula Span, “Susan Sontag, Hot at Last”, op. cit.
13. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 298, “Semana de 12 de fevereiro de 1962”.
14. Boris Kachka, *Hothouse*, op. cit., p. 258.
15. Entrevista do autor com Sharon DeLano.
16. Janny Scott, “From Annie Leibovitz: Life, and Death, Examined”. *New York Times*, 6 out. 2006.
17. Entrevista do autor com Karla Eoff.
18. Michelangelo Signorile, *Queer in America: Sex, the Media, and the Closets of Power*, op. cit., p. 81.
19. Ibid., p. 75.
20. Disponível em: <<http://www.msignorile.com/bio.htm>>. Acesso em: 8 jul. 2019.
21. Michelangelo Signorile, *Queer in America: Sex, the Media, and the Closets of Power*, op. cit. p. 77.
22. Ibid., p. 67.
23. Ibid., p. 232.
24. Ibid., p. 84.
25. Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, op. cit., p. 96.
26. Ibid., p. 102.
27. Ibid., p. 165.
28. Ibid., p. 167.
29. Ibid., p. 183.
30. Craig Seligman, *Sontag & Kael: Opposites Attract Me*, op. cit., p. 36.

31. Christopher Lehmann-Haupt, “Shaping the Reality of AIDS Through Language”. *New York Times*, 6 jan. 1989.

32. Entrevista do autor com Michelangelo Signorile.

33. Jay Prosser, “Metaphors Kill”, em Barbara Ching e Jennifer A. Wagner-Lawlor, *The Scandal of Susan Sontag*, op. cit., p. 200.

32. FAZENDO REFÊNS

1. Entrevista do autor com Karla Eoff.
2. Gloria L. Cronin et al., *A Political Companion to Saul Bellow*. Lexington: University Press of Kentucky, 2013. Richmond Burton conta a mesma história.
3. Entrevista do autor com Peter Perrone.
4. Entrevista do autor com Jeff Seroy.
5. Annie Leibovitz para Susan Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., jun. 1989.
6. Janny Scott, “From Annie Leibovitz: Life, and Death, Examined”, op. cit.
7. Entrevista do autor com Karla Eoff.
8. Janny Scott, “From Annie Leibovitz: Life, and Death, Examined”, op. cit.
9. Entrevista do autor com Annie Leibovitz.
10. Ibid.
11. Esse retrato é oriundo de muitas fontes, incluindo as entrevistas do autor com Karla Eoff, Greg Chandler, Sharon DeLano, Rick Kantor, Christian Witkin e Annie Leibovitz.
12. Entrevista do autor com Annie Leibovitz.
13. Entrevista do autor com Karla Eoff.
14. Entrevista do autor com Rick Kantor.
15. Entrevista do autor com Richmond Burton.
16. Entrevista do autor com Karla Eoff.
17. Entrevista do autor com Joan Acocella.
18. Entrevista do autor com David Rieff.
19. Entrevista do autor com Michael Silverblatt.
20. Entrevista do autor com Marilù Eustachio.
21. Entrevista do autor com Gary Indiana.
22. Entrevista do autor com Richmond Burton.
23. Entrevista do autor com Karla Eoff.
24. Entrevista do autor com Christian Witkin.
25. Entrevista do autor com Annie Leibovitz.
26. Entrevista do autor com Vincent Virga.
27. Entrevista do autor com Greg Chandler.
28. Janny Scott, “From Annie Leibovitz: Life, and Death, Examined”, op. cit.
29. Andrew Goldman, “How Could This Happen to Annie Leibovitz?”. *New York Magazine*, 16 ago. 2009.
30. Entrevista do autor com Karla Eoff.
31. Entrevista do autor com Annie Leibovitz.
32. Entrevista do autor com Michael Silverblatt.

33. Entrevista do autor com Steve Wasserman.
34. Entrevista do autor com Martie Edelheit.
35. Entrevista do autor com Kasia Gorska.
36. Entrevista do autor com Karla Eoff.

33. A MULHER COLECIONÁVEL

1. Susan Sontag, “Singleness”, em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 260.
2. Id., “A Poet’s Prose”, em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 8.
3. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
4. Paula Span, “Susan Sontag, Hot at Last”, op. cit.
5. Susan Sontag, *Volcano Lover*, pp. 133 e 163.
6. Ibid., p. 128.
7. Ibid., p. 135.
8. Ibid., p. 406.
9. Ibid., pp. 72-3.
10. Ibid., p. 23.
11. Ibid., p. 25.
12. Ibid., p. 119.
13. Ibid., p. 166.
14. Ibid., pp. 419 e 299.
15. Susan Sontag, “Mind as Passion”, em *Under the Sign of Saturn*, op. cit., pp. 195-6.
16. Id., *Volcano Lover*, op. cit., pp. 41-3.
17. Ibid., pp. 77-80.
18. Ibid., p. 160.
19. Ibid., p. 56.
20. Ibid., p. 134.
21. Ibid., p. 407.
22. Ibid., p. 242.
23. Paula Span, “Susan Sontag, Hot at Last”, op. cit.
24. Terry Castle, “Desperately Seeking Susan”. *London Review of Books*, v. 27, n. 6, 17 mar. 2005.
25. Zoë Heller, “The Life of a Head Girl”, op. cit.
26. Entrevista do autor com Jamaica Kincaid.
27. Entrevista do autor com Robert Boyers.
28. Entrevista do autor com Annie Wright. A biógrafa norte-americana Julie Phillips, que morava em Amsterdã, relata ter ouvido de um amigo que Sontag, repleta das suas experiências em Sarajevo, declarou também que “as pessoas não entendem de verdade o que é uma cidade em guerra”. “Deu para sentir uma onda de choque e raiva se espalhar pela multidão, não apenas porque De Swaan é judeu [nascido em 1942], mas porque muitos naquela plateia tinham vivido na época da guerra.” Entrevista do autor com Julie Phillips.

29. Camille Paglia, *Vamps & Tramps: New Essays*, op. cit., p. 355.
30. Entrevista do autor com Camille Paglia.
31. Camille Paglia, *Vamps & Tramps: New Essays*, op. cit., p. 357.
32. Entrevista do autor com Camille Paglia.
33. “More from Sontag’s ‘Nightmare’”. Page Six, *New York Post*, 14 ago. 1992.
34. Entrevista de Camille Paglia a Christopher Lydon, em 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kFgYcVbAaNs>>. Acesso em: 8 jul. 2019.
35. Entrevista do autor com Camille Paglia.
36. Carol E. Rollyson e Lisa Olson Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, op. cit., p. 274.

34. UMA PESSOA SÉRIA

1. Susan Sontag, “Project for a Trip to China”, em *I, etcetera*, op. cit., p. 14.
2. David Rieff, *Slaughterhouse: Bosnia and the Failure of the West*. Nova York: Simon & Schuster, 1995, pp. 31, 123.
3. Entrevista do autor com John Burns.
4. Entrevista do autor com Atka Reid.
5. David Rieff, *Slaughterhouse: Bosnia and the Failure of the West*, op. cit., p. 216; Dževad Karahasan, *Sarajevo, Exodus of a City*. Nova York: Kodansha America, 1994, pp. 78-9.
6. David Rieff, *Slaughterhouse: Bosnia and the Failure of the West*, op. cit., p. 25.
7. Ibid., pp. 9-10.
8. Entrevista do autor com Miro Purivatra.
9. Omer Hadžiselimović e Zvonimir Radeljković, “Literature Is What You Should Re-Read: An Interview with Susan Sontag”. *Spirit of Bosnia*, v. 2, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.spiritofbosnia.org/volume-2-no-2-2007-april/literature-is-what-you-should-re-read-an-interview-with-susan-sontag/>>. Acesso em: 8 jul. 2019.
10. Susan Sontag, “‘There’ and ‘Here’”, em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 323.
11. Susan Sontag para Peter Schneider, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 18 jun. 1993.
12. Entrevista do autor com Haris Pašović.
13. David Rieff, *Slaughterhouse: Bosnia and the Failure of the West*, op. cit., p. 34.
14. Susan Sontag, “Waiting for Godot in Sarajevo”, em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 304.
15. Jonathan Cott, *Susan Sontag: The Complete Rolling Stone Interview*, op. cit., p. 97.
16. *Susan Sontag Papers*, op. cit., sem data [meados dos anos 1960]. Isso foi retirado de notas preparatórias para “A estética do silêncio”, que revelam que ela pensava originalmente nesse texto como um “ensaio sobre o tédio”.
17. Entrevista do autor com Haris Pašović.
18. Entrevista do autor com John Burns.
19. Omer Hadžiselimović e Zvonimir Radeljković, “Literature Is What You Should Re-Read: An Interview with Susan Sontag”, op. cit.
20. John Burns, “To Sarajevo, Writer Brings Good Will and ‘Godot’”. *New York Times*, 19 ago. 1993.
21. Susan Sontag, “Michel Leiris’ *Manhood*”, em *Against Interpretation and Other Essays*, op. cit., p. 64.
22. Entrevista do autor com Una Sekerez Jones.
23. Entrevista do autor com Ferida Duraković.

24. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2002, p. 33. [Ed. bras.: *Diante da dor dos outros*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.]
25. Id., *On Photography*, op. cit., p. 17.
26. Id., “Waiting for Godot in Sarajevo”, em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 299.
27. Id., *On Photography*, op. cit., p. 19.
28. Id., *Regarding the Pain of Others*, op. cit., p. 12.
29. Entrevista do autor com Janine di Giovanni.
30. Entrevista do autor com Izudin Bajrović.
31. John Pomfret, “‘Godot’ amid the Gunfire: In Bosnia, Sontag’s Take on Beckett”. *Washington Post*, 19 ago. 1993.
32. Susan Sontag, “Waiting for Godot in Sarajevo”, em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 319.
33. Evans Chan, “Against Postmodernism, Etcetera: A Conversation with Susan Sontag”, op. cit.
34. Susan Sontag, “On Being Translated”, em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 336.
35. Entrevista do autor com Haris Pašović.

35. UM EVENTO CULTURAL

1. Julia A. Walker, "Sontag on Theater", em Barbara Ching e Jennifer A. Wagner-Lawlor, *The Scandal of Susan Sontag*, op. cit., p. 133.
2. Para as reflexões de Sontag sobre essa colaboração (no Teatro Stabile), ver uma entrevista não publicada concedida à British Pirandello Society, em 20 de março de 1981, nos *Susan Sontag Papers*. Nela, Sontag se expressa em termos duros de maneira incomum a respeito de Asti. Se Sontag, em privado, podia dizer coisas mordazes sobre as pessoas, raramente o fazia em público. Isso, quase com certeza, explica por que a entrevista nunca foi publicada.
3. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 180, 6 jan. 1958.
4. Entrevista do autor com Marilù Eustachio.
5. Roger Copeland, "The Habits of Consciousness", em Susan Sontag, *Conversations with Susan Sontag*, op. cit., p. 191.
6. Edward Hirsch, "Susan Sontag, The Art of Fiction N. 143". *Paris Review*, n. 137, inverno de 1995.
7. Susan Sontag, *Alice in Bed*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1993, p. 113.
8. *Ibid.*, p. 116.
9. *Ibid.*
10. Julia A. Walker, "Sontag on Theater", em Barbara Ching e Jennifer A. Wagner-Lawlor, *The Scandal of Susan Sontag*, op. cit., p. 142.
11. Susan Sontag, *Alice in Bed*, op. cit., pp. 63 e 68.
12. Frank Rich, "Stage: Milan Kundera's 'Jacques and His Master'". *New York Times*, 24 jan. 1985.
13. Susan Sontag, "Thirty Years Later", em *Against Interpretation and Other Essays*, op. cit.
14. Entrevista do autor com Miranda Spieler.
15. Susan Sontag, "Approaching Artaud", em *Under the Sign of Saturn*, op. cit., p. 28.
16. *Ibid.*, p. 29.
17. *Ibid.*, pp. 15-6.
18. *Ibid.*, p. 22.
19. *Ibid.*, p. 39.
20. *Ibid.*, p. 36.
21. Antonin Artaud, *Selected Writings*, op. cit., pp. XXXIII, XXIII.
22. *Ibid.*, p. XXXV.
23. Entrevista do autor com Izudin Bajrović.
24. Ruby Cohn (Org.), *Casebook on Waiting for Godot: The Impact of Beckett's Modern Classic — Reviews, Reflections & Interpretations*. Nova York: Grove Press, 1967, p. 17. Esse livro oferece também outra sugestão para o motivo de Beckett ter atraído Susan. Em *Murphy*, lemos: "Murphy se sentia dividido em dois, um corpo e uma mente. As duas coisas aparentemente tinham um intercuro, caso contrário ele não saberia que tinham algo em comum. Mas sentia sua mente rija e não entendia através de que canal o intercuro era efetuado nem tampouco como as duas experiências chegavam a se sobrepor. Ficava satisfeito por nenhuma das duas provir da outra. Ele nem pensava um golpe porque sentia um nem sentia um golpe porque pensava um".
25. *Ibid.*, p. 11.
26. Entrevista do autor com Admir Glamočak.
27. Entrevista do autor com Izudin Bajrović.
28. Susan Sontag, "Waiting for Godot in Sarajevo", em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 315.
29. Entrevista do autor com Izudin Bajrović.
30. Entrevista do autor com Ferida Duraković.
31. Entrevista do autor com Senada Kreso.
32. Entrevista do autor com Izudin Bajrović.
33. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
34. Susan Sontag, "Waiting for Godot in Sarajevo", em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 303.
35. *Sarajevo-Godot*. Direção: Pjer Žalica. SAGA Production Sarajevo, 1993.
36. Susan Sontag, "Waiting for Godot in Sarajevo", em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 309.
37. *Ibid.*, p. 310.
38. Entrevista do autor com Izudin Bajrović.
39. Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 105.
40. Entrevista do autor com Velibor Topić.

41. Susan Sontag, "Waiting for Godot in Sarajevo", em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 312.
42. Ibid., p. 313.
43. Entrevista do autor com Admir Glamočak.
44. Entrevista do autor com Ademir Kenović.
45. Susan Sontag, "Waiting for Godot in Sarajevo", em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 318.
46. Kevin Myers, "I Wish I Had Kicked Susan Sontag". *Telegraph*, 2 jan. 2005.
47. Entrevista do autor com John Burns.
48. Entrevista do autor com Izudin Bajrović.
49. Entrevista do autor com Haris Pašović.
50. Entrevista do autor com Goran Simić.
51. Entrevista do autor com Pierre Bergé.
52. *Susan Sontag Papers*, op. cit.
53. Entrevista do autor com Miro Purivatra.
54. Angela Lambert, "Taking Pictures with Annie Leibovitz: From Jagger to Trump, She Summed the Seventies and Eighties. Her Latest Subject Is Sarajevo". *Independent*, 3 mar. 1994.
55. Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 11.
56. Bob Thompson, "A Complete Picture: Annie Leibovitz Is Ready for an Intimate View of Her Life". *Washington Post*, 19 out. 2006.
57. Samuel Beckett, *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. Tradução do original em francês pelo próprio autor. Nova York: Grove Press, 1954, p. 51.
58. Entrevista do autor com Ademir Kenović.
59. Entrevista do autor com Admir Glamočak.

36. A HISTÓRIA DE SUSAN

1. Essa história foi recontada em Atka Reid e Hana Schofield, *Goodbye Sarajevo: A True Story of Courage, Love and Survival*. Londres: Bloomsbury, 2011.
2. Declaração oficial de Hasan Gluhic, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
3. Entrevista do autor com John Burns.
4. Entrevista do autor com Haris Pašović.
5. Entrevista do autor com Miranda Spieler.
6. Entrevista do autor com Ferida Duraković.
7. Entrevista do autor com Kasia Gorska.
8. Entrevista do autor com Ferida Duraković.
9. Susan Sontag, “‘There’ and ‘Here’”, em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 328.
10. Ibid., p. 324.
11. Susan Sontag, “Answers to a Questionnaire”, ibid., p. 298.
12. Entrevista do autor com Stephen Koch.
13. Terry Castle, “Desperately Seeking Susan”, op. cit.
14. Salman Rushdie, *Joseph Anton: A Memoir*, op. cit., p. 363.
15. Entrevista do autor com Richmond Burton.
16. Omer Hadžiselimović e Zvonimir Radeljković, “Literature Is What You Should Re-Read: An Interview with Susan Sontag”, op. cit.
17. Entrevista do autor com Richmond Burton. Judith Cohen a ouviu fazer a mesma comparação.
18. Entrevista do autor com Larry McMurtry.
19. Entrevista com Greg Chandler.
20. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son’s Memoir*, op. cit., p. 160.
21. Susan Sontag, “Trip to Hanoi”, em *Styles of Radical Will*, op. cit., p. 216.
22. David Rieff, *Slaughterhouse: Bosnia and the Failure of the West*, op. cit., p. 123.
23. Entrevista do autor com Antony Peattie.
24. Entrevista do autor com Howard Hodgkin.
25. David Rieff, *Slaughterhouse: Bosnia and the Failure of the West*, op. cit., p. 52.
26. Entrevista do autor com David Rieff.
27. Omer Hadžiselimović e Zvonimir Radeljković, “Literature Is What You Should Re-Read: An Interview with Susan Sontag”, op. cit.
28. Entrevista do autor com Haris Pašović.
29. Entrevista do autor com David Rieff.
30. Entrevista do autor com Judith Cohen.

31. Susan Sontag para Paolo Dilonardo, e-mail, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 28 ago. 2002.
32. Entrevista do autor com Senada Kreso.
33. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 1994.
34. Susan Sontag, “The World as India”, em *At the Same Time: Essays and Speeches*, op. cit., p. 177.
35. Entrevista do autor com Karla Eoff.
36. Entrevista do autor com Miranda Spieler.
37. Entrevista do autor com Marilù Eustachio.
38. Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 12.
39. Entrevista do autor com Leon Wieseltier.
40. Susan Sontag, *Benefactor*, op. cit., p. 260.

37. AO MODO DE CALLAS

1. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 24.
2. Ibid., p. 15.
3. *Susan Sontag Papers*, op. cit., sem data [anos 1980].
4. Susan Sontag, “Wagner’s Fluids”, em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 205.
5. Id., *In America*, op. cit., p. 369.
6. Evans Chan, “Against Postmodernism, Etcetera: A Conversation with Susan Sontag”, op. cit.
7. Entrevista do autor com Michael Silverblatt.
8. Ibid.
9. Jonathan Cott, *Susan Sontag: The Complete Rolling Stone Interview*, op. cit., p. 137.
10. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 346.
11. Ibid., p. 363.
12. Ibid., p. 85.
13. Ibid., p. 41.
14. Ibid., p. 347.
15. Ibid., p. 159.
16. Ibid., p. 228.
17. Ibid., p. 268.
18. Ibid., p. 44.
19. Ibid., p. 304.
20. Ibid., p. 355.
21. Gary Indiana, *I Can Give You Anything but Love*. Nova York: Rizzoli, 2015, pp. 118-9.
22. Elżbieta Sawicka, citada em Carol Rollyson, *Reading Susan Sontag: A Critical Introduction to Her Work*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001, p. 176.
23. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 206.
24. Ibid., pp. 39, 208.
25. Ibid., p. 127.
26. Ibid., p. 290.
27. Entrevista do autor com Michael Silverblatt.
28. Ibid.
29. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 196.
30. Michiko Kakutani, “‘In America’: Love as a Distraction That Gets in the Way of Art”. *New York Times*, 29 fev. 2000.
31. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 342.
32. Ibid., p. 216.

- 33. Ibid., p. 303.
- 34. Ibid., p. 278.
- 35. Ibid., p. 183.
- 36. Entrevista do autor com Annie Leibovitz.
- 37. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 342.
- 38. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., pp. 75, 77.

38. A CRIATURA MARINHA

1. Entrevista do autor com Karla Eoff.
2. Entrevista do autor com Todd Gitlin.
3. Entrevista do autor com Michael Silverblatt.
4. Liam Lacey, "Waiting for Sontag". *Globe and Mail*, 23 nov. 2002.
5. No projeto de Sontag de um livro não escrito, que seria intitulado *Being Ill* [Estar doente], *Susan Sontag Papers*, op. cit., 15 mar. 2001.
6. Ibid.
7. Entrevista do autor com Kasia Gorska.
8. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 62.
9. Joan Acocella em Philoctetes Center, "Susan Sontag: Public Intellectual, Polymath, Provocatrice", op. cit.
10. Entrevista do autor com Lucinda Childs.
11. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 41.
12. Liam Lacey, "Waiting for Sontag", op. cit.
13. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 31.
14. Terry Castle, "Desperately Seeking Susan", op. cit.
15. Liam Lacey, "Waiting for Sontag", op. cit.
16. Entrevista do autor com John Burns.
17. Bob Fernandes, "Suburban America". *IstoÉ*, 23 jun. 1993.
18. Entrevista do autor com Karla Eoff.
19. Cadernos Smokenders, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
20. Susan Sontag, "Why Are We in Kosovo?". *New York Times Magazine*, 2 maio 1999.
21. Ibid.
22. Leland Poague e Kathy A. Parsons, *Susan Sontag: An Annotated Bibliography: 1948-1992*. Nova York: Garland Publishing, 2000, p. 47.
23. William J. Clinton, "Remarks at the State Dinner Honoring President Arpad Goncz of Hungary", 8 jun. 1999. Disponível em: <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=57698>>.
24. Susan Sontag, "A Photography Is Not an Opinion. Or Is It?", em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 241; Annie Leibovitz, *Women*. Nova York: Random House, 1999.
25. Susan Sontag, "A Photograph Is Not an Opinion. Or Is It?", em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 247.
26. Entrevista do autor com Peter Perrone.
27. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 74.
28. Annie Leibovitz, *A Photographer's Life*, op. cit.

29. Jesús Ruiz Mantilla, “Sin Susan Sontag, no habría ganado el Príncipe de Asturias”. *El País*, 11 nov. 2013.

30. Natividad Pulido, “Desde que conocí a Susan Sontag traté de complacerla, pero no siempre funcionaba”. *ABC*, Madri, 19 jun. 2009.

31. Maxine Mesinger, “VF Dresses Demi in Paint”. *Houston Chronicle*, 7 jul. 1992; as memórias de Tina Brown, *Vanity Fair Diaries*, contam a história de modo diferente.

32. Entrevista do autor com Peter Perrone.

33. Entrevista do autor com Miranda Spieler.

34. Entrevista do autor com Annie Leibovitz.

39. A COISA MAIS NATURAL DO MUNDO

1. Carl Rollyson e Lisa Paddock para Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 7 mar. 1996.
2. Roger Straus para Starling Lawrence, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 28 ago. 1996.
3. Janny Scott, “It’s a Lonely Way to Pay the Bills: For Unauthorized Biographers, the World Is Very Hostile”. *New York Times*, 6 out. 1996.
4. Susan Sontag para Jeannette Paulson Hereniko, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 20 fev. 1997.
5. Elizabeth Manus, “Susan Sontag Gets Jumpy; Pat Conroy Gets Left Out”. *The New York Observer*, 17 jan. 2000.
6. Zoë Heller, “The Life of a Head Girl”, op. cit.
7. Entrevista do autor com Zoë Heller.
8. Entrevista do autor com Karla Eoff.
9. Philip Rieff, *My Life Among the Deathworks: Illustrations of the Aesthetics of Authority*, op. cit., p. 126.
10. Susan Sontag para Luisa Valenzuela, e-mail, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 24 maio 2002.
11. Susan Sontag para Alessandra Farkas, e-mail, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 3 fev. 2003.
12. Entrevista do autor com Antonio Monda.
13. Susan Sontag para Alessandra Farkas, e-mail, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 4 fev. 2003.
14. Susan Sontag para Joyce Wadler, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 8 out. 2003.
15. Entrevista do autor com Judith Cohen.
16. Entrevista do autor com Joan Acocella.
17. Joan Acocella em Philoctetes Center, “Susan Sontag: Public Intellectual, Polymath, Provocatrice”, op. cit.
18. Joan Acocella, “The Hunger Artist”, op. cit.
19. Entrevista do autor com Joan Acocella.
20. George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. Nova York: Basic Books, 1994, pp. 6-7, citado em Jack Drescher, “What’s in Your Closet?”. Em P. Levounis, J. Descher e M. E. Barber (Orgs.), *The LGBT Casebook*. Washington: American Psychiatric Press, 2012, pp. 3-16. Itálicos no original.
21. Entrevista do autor com o dr. Charles Silverstein.
22. Jack Drescher, “The Closet: Psychological Issues of Being In and Coming Out”. *Psychiatric Times*, 1º out. 2004.
23. Id., “What’s In Your Closet?”, op. cit.
24. Id., “The Closet: Psychological Issues of Being In and Coming Out”, op. cit.
25. Ibid.
26. Susan Sontag para Lee Poague, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 9 mar. 2001.

27. Doreen Carvajal, “So Whose Words Are They, Anyway? A New Sontag Novel Creates a Stir by Not Crediting Quotes from Other Books”. *New York Times*, 27 maio 2000.

28. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 349.

29. *Susan Sontag Papers*, op. cit., 17 mar. 1996.

30. Entrevista do autor com Edmund White.

31. Entrevista do autor com Linda Plochocki, da Fundação Helena Modjeska.

32. Entrevista do autor com Laura Miller. Para mais exemplos, ver Michael Calderone, “Regarding the Writing of Others”. *New York Observer*, 9 maio 2007.

Sontag: “Desde que programas de processamento de texto se tornaram ferramentas corriqueiras para a maioria dos escritores — incluindo eu —, há quem afirme que existe agora um admirável futuro novo para a ficção”. Miller: “Pouco depois de computadores pessoais e programas de processamento de texto se tornarem ferramentas corriqueiras para os escritores, um admirável futuro novo para a ficção foi anunciado”. Sontag: “Diz-se às vezes que a hiperficção mimetiza a vida real, com sua miríade de oportunidades e de consequências surpreendentes...”. Miller: “Diz-se às vezes que o hipertexto mimetiza a vida real, com sua miríade de oportunidades e de consequências surpreendentes...”. Sontag: “Pessoas que não leem por nenhum outro motivo vão ler pelo enredo. No entanto, os defensores da hiperficção sustentam que julgamos o enredo ‘limitador’ e que nos irritamos com suas limitações”. Miller: “Pessoas que não leem por nenhum outro motivo vão ler pelo enredo, ainda que os defensores da hiperficção sustentem que nós o julgamos ‘limitador’ e que nos irritamos com suas ‘limitações’”.

Houve também acusações de plágio em torno de *Alice in Bed*. A cena do chá “mostra fortes paralelos com uma cena imaginária de um grupo de mulheres famosas no drama de Caryl Churchill, *Top Girls*” (ver Daniel Schreiber, *Susan Sontag: Geist und Glamour — Biographie*, op. cit., p. 237). E Dana Heller interrogou Susan sobre uma semelhança com outra obra, provocando um acesso de fúria típico de Sontag toda vez que era flagrada mentindo. “Eu sempre me perguntei se Sontag teria lido alguma vez o romance homônimo de Cathleen Schine — publicado em 1983, dez anos antes da peça de Sontag —, que conta a história sombriamente cômica de uma jovem culta chamada Alice, que é acometida de uma enfermidade não diagnosticada que a deixa imóvel e confinada fisicamente a uma cama, enquanto sua mente permanece de maneira perversa ativa. E então perguntei. Foi a pergunta errada. E Susan explodiu: ‘Não, nunca li nada dessa tal Schine, mas o mais importante é que a pergunta é absurda, já que não existe relação alguma entre minha peça e qualquer romance, o que você deveria saber se estivesse familiarizada com a minha peça! Você conhece minha peça?’. ‘Eu a li, mas não a vi encenada’, gaguejei. ‘Sim, e não é muito provável que você veja minha peça encenada nesta... cidadezinha... mas se você leu corretamente a peça, sabe que não há conexão alguma entre ela e qualquer romance, exceto pelo título — a menos que você ache que *Democracy*, de Joan Didion, foi influenciado por Henry Adams, que por acaso também escreveu um livro chamado *Democracy*. Você perguntaria a Joan Didion se seu *Democracy* é uma referência ao *Democracy* de Henry Adams?’ Senti como se meu

cabelo estivesse pegando fogo. Ponderei a pergunta dela por um átimo longo e angustiante, um ‘momento criativo’ na evolução do estresse moderno. ‘Provavelmente eu perguntaria’, fui forçada a admitir. Aí Sontag visivelmente desistiu de qualquer esperança em mim e desviou o olhar. Meus alunos ficaram estupefatos. No entanto, estavam também plenamente alertas, cativados pela qualidade operística da explosão dela e pelo triste espetáculo causado por meu esforço impotente para estancar a onda da sua indignação. Aquilo era uma luta? Ou a professora deles estava fugindo? Enquanto Sontag se recompunha para a próxima pergunta, pareceu por um momento que eu tinha conseguido escapar com êxito. Mas de repente ela veio de novo contra mim, mais uma vez empenhada em me repreender, só que dessa vez de modo mais equilibrado e desapaixonado. ‘Estou perplexa, completamente perplexa, que você tenha feito uma pergunta tão estúpida que ninguém que conheça ao menos um pouquinho sobre a vida de Alice James teria feito.’ Havia outra coisa na mente de Sontag. Em tom de urgência, ela perguntou: ‘Você sabe quem é Alice James?’. ‘Sim’, respondi. O interrogatório continuou. ‘Você sabe por que ela ficava na cama?’ ‘Câncer’, eu disse” (ver Dana Heller, “Desperately Seeking Susan”. *The Common Review*, inverno 2006).

33. Susan Sontag, *In America*, op. cit., p. 250.

34. James Miller em Philoctetes Center, “Susan Sontag: Public Intellectual, Polymath, Provocatrice”, op. cit.

35. Entrevista do autor com Brenda Shaughnessy.

40. É O QUE UM ESCRITOR É

1. Entrevista do autor com Brenda Shaughnessy.
2. Ibid.
3. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 65.
4. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 275, 12 jun. 1961.
5. Id., "Singleness", em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., p. 261.
6. Ronald Suresh Roberts, *No Cold Kitchen: A Biography of Nadine Gordimer*. Johannesburg: STE Publishers, 2005, p. 573.
7. Edward Said para Sontag, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 27 abril 2001.
8. Sontag para Edward Said, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 5 maio 2001.
9. Susan Sontag, "The Conscience of Words", em *At the Same Time: Essays and Speeches*, op. cit., p. 155.
10. Citado em Ronald Suresh Roberts, *No Cold Kitchen: A Biography of Nadine Gordimer*, op. cit., p. 576.
11. Ibid, p. 575.
12. Entrevista do autor com Richmond Burton.
13. Entrevista do autor com Michael Silverblatt.
14. Entrevista do autor com Klaus Biesenbach.
15. Susan Sontag, *Volcano Lover*, op. cit., pp. 235, 126.
16. Id., "Borland's Babies", em *Where the Stress Falls: Essays*, op. cit., pp. 229-30.
17. Id., *In America*, op. cit., p. 85.
18. Entrevista do autor com Karla Eoff.
19. Entrevista do autor com Brenda Shaughnessy.
20. Entrevista do autor com Annie Leibovitz.
21. Ibid.
22. Entrevista do autor com Brenda Shaughnessy.

41. UMA ESPECTADORA DE CALAMIDADES

1. Entrevista do autor com Senada Kreso.
2. Susan Sontag et al., “Tuesday, and After”. *The New Yorker*, 24 set. 2001.
3. Harald Fricke, “Meinung und nichts als die Meinung”. *Taz.de*, 15 set. 2001. Disponível em: <<http://www.taz.de/Archiv-Suche/!1151172&s=&SuchRahmen=Print/>>.
4. David Talbot, “The ‘Traitor’ Fires Back”. *Salon*, 16 out. 2011. Disponível em: <<http://www.salon.com/2001/10/16/susans/>>.
5. Rod Dreher, citado em Craig Seligman, *Sontag & Kael: Opposites Attract Me*, op. cit., p. 97.
6. Susan Sontag para David Rieff, e-mail, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 20 set. 2001.
7. Ibid.
8. Entrevista do autor com Glenn Greenwald.
9. Entrevista do autor com Brenda Shaughnessy.
10. Annie Leibovitz, *A Photographer’s Life*, op. cit.
11. Luisa Valenzuela, “Susan Sontag, amiga”. *La Nación*, 14 jan. 2008.
12. Annie Leibovitz, *A Photographer’s Life*, op. cit.
13. Entrevista do autor com Michael Silverblatt.
14. Susan Sontag para Luisa Valenzuela, e-mail, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 24 maio 2002.
15. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, op. cit., p. 47.
16. Susan Sontag para Joan Macintosh, e-mail, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 24 maio 2002.
17. Susan Sontag para Peter Perrone, e-mail, *Susan Sontag Papers*, op. cit., 22 jun. 2002.
18. Entrevista do autor com Christian Witkin.
19. Entrevista do autor com Oliver Strand.
20. Andrew Goldman, “How Could This Happen to Annie Leibovitz?”, op. cit.
21. Entrevistas do autor com Rick Kantor e Annie Leibovitz.
22. Dawn Setzer, “Library Buys Sontag Papers”. *UCLA Newsroom*, 12 fev. 2002. Disponível em: <<http://newsroom.ucla.edu/stories/020212sontag>>.
23. Entrevista do autor com Sharon DeLano.
24. Entrevista do autor com Karen Mulligan.
25. Entrevista do autor com Annie Leibovitz.

42. NÃO PODEM ENTENDER, NÃO PODEM IMAGINAR

1. “Quotation of the Day”. *New York Times*, 7 set. 2002. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2002/09/07/nyregion/quotation-of-the-day-766518.html>>.
2. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, op. cit., pp. 3, 5.
3. Ibid., p. 10.
4. Ibid., p. 21.
5. Ibid., p. 51.
6. Ibid., p. 38.
7. Ibid., p. 56.
8. Ibid., p. 57.
9. Ibid., p. 112.
10. Ibid., pp. 104-5.
11. Ibid., p. 108.
12. Ibid., p. 126.
13. Entrevista do autor com Oliver Strand.
14. Enrique Krauze, “García Márquez’s Blind Spot”. *New York Times*, 28 maio 2014.
15. “Gabo responde a Susan Sontag”. *El Tiempo*, 29 abril 2003. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1033192>>.
16. “Susan Sontag contra Gabo”. *La Nación*, 4 abril 2010. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1249538-susan-sontag-contra-gabo>>.
17. Carta a potenciais mães de aluguel, *Susan Sontag Papers*, op. cit.
18. Sharon DeLano para Sontag, e-mail, 29 set. 2003.
19. Entrevista do autor com Dominique Bourgois.
20. Susan Sontag, “Literature is Freedom”, em *At the Same Time: Essays and Speeches*, op. cit., p. 193.
21. Ibid., p. 200.
22. Ibid., p. 207.
23. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, op. cit., p. 36.
24. Nancy Kates, entrevista não publicada com Nadine Gordimer.
25. Entrevista do autor com Michael Silverblatt.
26. Entrevista do autor com Karla Eoff.

43. A ÚNICA COISA REAL

1. Entrevista do autor com Sharon DeLano.
2. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., pp. 1-11.
3. Entrevistas do autor com Karla Eoff e Michael Silverblatt.
4. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 85.
5. Katie Roiphe, *The Violet Hour: Great Writers at the End*. Nova York: Dial Press, 2016, p. 32.
6. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 144.
7. Ibid., p. 81.
8. Ibid., pp. 98, 104.
9. Susan Sontag, "Regarding the Torture of Others". *The New York Times Magazine*, 23 maio 2004.
10. Entrevista do autor com Karla Eoff.
11. Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, op. cit., pp. 8-9.
12. Entrevista do autor com Sharon DeLano.
13. Peter Hugar, *Portraits in Life and Death*. Prefácio de Susan Sontag, op. cit.
14. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 71.
15. Ibid., p. 45.
16. Entrevistas do autor com Annie Leibovitz, Rick Kantor e Sharon DeLano.
17. Katie Roiphe, *The Violet Hour: Great Writers at the End*, op. cit., p. 39.
18. Ibid., p. 43.
19. Entrevista do autor com Don Levine.
20. Karla Eoff para o grupo dos cuidadores de Sontag, e-mail, meados de set. 2004.
21. Karla Eoff para o grupo dos cuidadores de Sontag, e-mail.
22. Entrevista do autor com Annie Leibovitz.
23. Karla Eoff para David Rieff, e-mail, 28 set. 2004.
24. Katie Roiphe, *The Violet Hour: Great Writers at the End*, op. cit., p. 44.
25. Karla Eoff para o grupo de cuidadores de Sontag, e-mail, 22 e 25 set. 2004.
26. Katie Roiphe, *The Violet Hour: Great Writers at the End*, op. cit., p. 54.
27. David Rieff para Sharon DeLano, e-mail, 9 nov. 2004.
28. David Rieff para Stephen Nimer, e-mail, 9 nov. 2004.
29. Katie Roiphe, *The Violet Hour: Great Writers at the End*, op. cit., p. 56.
30. Entrevista do autor com Peter Perrone.
31. Katie Roiphe, *The Violet Hour: Great Writers at the End*, op. cit., p. 58.
32. Susan Sontag, "Outlandish: On Halldór Laxness's *Under the Glacier*", em *At the Same Time: Essays and Speeches*, op. cit., p. 101.
33. Entrevista do autor com Sharon DeLano.

34. Katie Mitchell, "A Meeting of Minds". *Guardian*, 18 nov. 2005. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2005/nov/18/classicalmusicandopera.thomasstearnseliot>>.
35. Entrevista do autor com Marcel van den Brink.
36. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., pp. 104-5.
37. Entrevista do autor com Andrew Wylie.
38. Entrevista do autor com Sharon DeLano.
39. Susan Sontag, *Reborn*, op. cit., p. 88, 4 e 16 nov. 1956.
40. Katie Roiphe, *The Violet Hour: Great Writers at the End*, op. cit., p. 75.
41. Emma Brockes, "Annie Leibovitz: My Time with Susan". *Guardian*, 7 out. 2006.
42. Prefácio de David Rieff a Susan Sontag, *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*, op. cit., p. XII.
43. David Rieff, *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*, op. cit., p. 137.

EPÍLOGO: O CORPO E SUAS METÁFORAS

1. Entrevista do autor com Don Levine.
2. Entrevista do autor com Joanna Robertson.
3. Entrevista do autor com Kasia Gorska.
4. Andrew Goldman, “The Devil in Marina Abramovic”. *The New York Times Magazine*, 13 jun. 2012.
5. Entrevista do autor com Sharon DeLano.
6. Entrevista do autor com Karla Eoff.
7. Entrevistas do autor com Annie Leibovitz e Judith Cohen.
8. David Thomson, “Death Kit”. *The New Republic*, 12 fev. 2007, pp. 26-7.
9. Susan Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 11.
10. Ibid., p. 98.
11. Ibid., p. 105.
12. Ibid., p. 110.
13. Entrevista do autor com Annie Leibovitz.
14. Annie Leibovitz, *Portraits, 2005-2016*. “Posfácio”. Nova York: Phaidon Press, 2017.

Referências bibliográficas

- ABRAMOVITCH, Ilana; GALVIN, Seán (Orgs.). *Jews of Brooklyn: Brandeis Series in American Jewish History, Culture, and Life*. Hanover, NH: Brandeis University Press, 2001.
- ACKERMAN, Robert J. *Children of Alcoholics*. Holmes Beach, FL: Learning Publications, 1978.
- ACOCCELLA, Joan. "The Hunger Artist". *The New Yorker*, 6 mar. 2000.
- ALBELL, Alfred. "Prof: Gotta Be Sneak to See My Son". *New York Daily News*, 15 dez. 1961.
- ALTMAN, Lawrence K. "Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals". *New York Times*, 3 jul. 1981.
- ARBUS, Diane. *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. Millerton, NY: Aperture, 1972.
- ARTAUD, Antonin. *Selected Writings*. Edição e introdução de Susan Sontag. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1976.
- ASCHERSON, Neal. "How Images Fail to Convey War's Horror". *Los Angeles Times*, 16 mar. 2003.
- ATHILL, Diana. *Stet: A Memoir*. Londres: Granta Books, 2000.
- ATLAS, James. "The Changing World of New York Intellectuals". *The New York Times Magazine*, 25 ago. 1985.
- BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2007.
- BAILEY, Blake. "Beloved Monster". *Vice*, 1º mar. 2008.
- BARNES, Djuna. *Nightwood*. Prefácio de T.S. Eliot. Nova York: New Directions, 1937.
- BARRON'S *Profiles of American Colleges*. Nova York: Barron's, 1986.
- BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. Trad. do original francês pelo autor. Nova York: Grove Press, 1954. [Ed. bras.: *Esperando Godot*. Trad. de Fabio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.]
- BERNSTEIN, David. "Sontag's U. of C.". *Chicago Magazine*, jun. 2005.
- BRADY, James. "Town Hall". Page Six, *New York Post*, 17 abr. 1982.
- BREASTED, Mary. "Discipline for a Wayward Writer". *Village Voice*, 5-11 nov. 1971.
- BROCKES, Emma. "Annie Leibovitz: My Time with Susan". *Guardian*, 7 out. 2006.
- BRODSKY, Joseph. *Watermark*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1992. [Ed. bras.: *Marca d'água*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.]
- BROOKS, Peter. "Parti pris". *Partisan Review*, verão 1966.
- BURNS, John. "To Sarajevo, Writer Brings Good Will and 'Godot'". *New York Times*, 19 ago. 1993.
- BURTON, Richmond. "Notes on Life with Susan". Manuscrito não publicado.
- CALDERONE, Michael. "Regarding the Writing of Others". *New York Observer*, 9 maio 2007.

- CARVAJAL, Doreen. "So Whose Words Are They, Anyway? A New Sontag Novel Creates a Stir by Not Crediting Quotes from Other Books". *New York Times*, 27 maio 2000.
- CASTLE, Terry. "Desperately Seeking Susan". *London Review of Books*, v. 27, n. 6, 17 mar. 2005.
- CHAN, Evans. "Against Postmodernism, etcetera: A Conversation with Susan Sontag". *Postmodern Culture*, v. 12, n. 1, set. 2001.
- CHAUNCEY, George. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. Nova York: Basic Books, 1994.
- CHING, Barbara; WAGNER-LAWLOR, Jennifer A. *The Scandal of Susan Sontag*. Nova York: Columbia University Press, 2009.
- CLINTON, William J. "Remarks at the State Dinner Honoring President Arpad Goncz of Hungary". 8 jun. 1999. Disponível em: <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=57698>>.
- COHN, Ruby (Org.). *Casebook on Waiting for Godot: The Impact of Beckett's Modern Classic: Reviews, Reflections & Interpretations*. Nova York: Grove Press, 1967.
- COSGROVE, Ben. "Faces of the American Dead in Vietnam: One Week's Toll, June 1969". *Life*, 15 maio 2014. Disponível em: <<http://time.com/3485726/faces-of-the-american-dead-in-vietnam-one-weeks-toll-june-1969/>>.
- COTT, Jonathan. *Susan Sontag: The Complete Rolling Stone Interview*. New Haven, CT: Yale University Press, 2013.
- CRONIN, Gloria L. et al. *A Political Companion to Saul Bellow*. Lexington: University Press of Kentucky, 2013.
- CUMMINGS, Scott T. *Maria Irene Fornes: Routledge Modern and Contemporary Dramatists*. Londres: Routledge, 2013.
- D'ANTONIO, Michael. "Little David, Happy at Last". *Esquire*, mar. 1990.
- DAUGHERTY, Greg. "The Last Adventure of Richard Halliburton, the Forgotten Hero of 1930s America". *Smithsonian*, 25 mar. 2014.
- DEARBORN, Mary V. *Mailer: A Biography*. Nova York: Houghton Mifflin Harcourt, 2001.
- DE CLERCK, Annie. "Susan Sontag" (entrevista). Disponível em: <<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/videozone/rubriek/boek-videozone/1.676237>>.
- DEMOTT, Benjamin. "Lady on the Scene". *The New York Times Book Review*, 23 jan. 1966.
- "THE DESERT Sanatorium and Institute of Research: Tucson, Arizona". Disponível em: <<http://www.library.arizona.edu/exhibits/pams/pdfs/institute1.pdf>>.
- DIDION, Joan. *Political Fictions*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2001.
- DIEHL, Digby. "PEN and Sword in Seoul". *Los Angeles Times*, 11 set. 1988.
- DONADIO, Rachel. "Fighting Words on Sir Salman". *New York Times*, 15 jul. 2007.
- DOUIN, Jean-Luc. "Nicole Stéphane". *Le Monde*, 17 mar. 2003.
- DRESCHER, Jack. "The Closet: Psychological Issues of Being In and Coming Out". *Psychiatric Times*, 1ª out. 2004.
- DUDMAN, Helga. "From Camp to Campfire". *Jerusalem Post Weekly*, 27 nov. 1973.
- DUNLAP, David W. "Looking Back: 1964 — 'Homosexuals Proud of Deviancy'". *New York Times*, 9 jun. 2015.
- ELIE, Paul. "A Fundamental Fight". *Vanity Fair*, maio 2014.
- EPHRON, Nora. "Not Even a Critic Can Choose Her Audience". *New York Post*, 23 set. 1967.
- FEITLER, Bruno. *O design de Bea Feitler*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- FERNANDES, Bob. "Suburbana América". *IstoÉ*, 23 jun. 1993.
- FIELD, Edward. *The Man Who Would Marry Susan Sontag: And Other Intimate Literary Portraits of the Bohemian Era*. Madison: University of Wisconsin Press, 2005.
- FOX, Margalit. "Susan Sontag, Social Critic with Verve, Dies at 71". *New York Times*, 28 dez. 2004.
- FREMONT-SMITH, Eliot. "After the Ticker Tape Parade". *New York Times*, 31 jan. 1966.
- _____. "Diddy Did It — Or Did He?". *New York Times*, 18 ago. 1967.

FRICKE, Harald. "Meinung und nichts als die Meinung". *Taz.de*, 15 set. 2001. Disponível em: <<http://www.taz.de/Archiv-Suche/!1151172&s=&SuchRahmen=Print/>>.

"GABO responde a Susan Sontag." *El Tiempo*, 29 abr. 2003. Disponível em: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1033192>>.

GIEBLER, A. H. "News of Los Angeles and Vicinity: 8000 Armenians in Selig Spectacle". *The Moving Picture World*, v. 39, n. 4, 1919.

GINSBERG, Allen. *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Pocket Bookshop, 1956. [Ed. bras.: *Uivo e outros poemas*. Trad. de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM.]

GOLDMAN, Andrew. "The Devil in Marina Abramovic". *The New York Times Magazine*, 13 jun. 2012.

_____. "How Could This Happen to Annie Leibovitz?". *New York Magazine*, 16 ago. 2009.

GOODMAN, Walter. "Norman Mailer Offers a PEN Post-Mortem". *New York Times*, 27 jan. 1986.

GREIF, Mark. *The Age of the Crisis of Man: Thought and Fiction in America: 1933-1973*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015.

_____. "What's Wrong with Public Intellectuals?". *The Chronicle of Higher Education*, 13 fev. 2015. Disponível em: <<http://chronicle.com/article/Whats-Wrong-With-Public/189921/>>.

"GRETA Garbo, 84, Screen Icon Who Fled Her Stardom, Dies". *New York Times*, 16 abr. 1990.

GROSSMAN, Judith. *Her Own Terms*. Nova York: Soho Press, 1988.

GUSTAFSON, Klas. *Gösta Ekman: Farbror som inte vill va' stor*. Estocolmo: Leopard Förlag, 2010.

HADŽISELIMOVIĆ, Omer; RADELJKOVIĆ, Zvonimir. "Literature Is What You Should Re-Read: An Interview with Susan Sontag". *Spirit of Bosnia*, v. 2, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.spiritofbosnia.org/volume-2-no-2-2007-april/literature-is-what-you-should-re-read-an-interview-with-susan-sontag/>>.

HAGAN, Joe. *Sticky Fingers: The Life and Times of Jann Wenner and Rolling Stone Magazine*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2017.

HANSEN, Suzy. "Rieff Encounter". *New York Observer*, 2 maio 2005.

HEGEDUS, Chris; PENNEBAKER, D. A. (Dir.). *Town Bloody Hall*. 1979.

HEILBRUN, Carolyn G. *Writing a Woman's Life*. Nova York: W. W. Norton, 1988.

HELLER, Dana. "Desperately Seeking Susan". *The Common Review*, inverno 2006.

HELLER, Zoë. "The Life of a Head Girl". *Independent*, 20 set. 1992.

HIRSCH, Edward. "Susan Sontag, The Art of Fiction No. 143". *Paris Review*, n. 137, inverno 1995.

HITCHENS, Christopher. "Party Talk". *Observer*, 20 jun. 1982.

HOROWITZ, Daniel. *Consuming Pleasures: Intellectuals and Popular Culture in the Postwar World*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2012.

HOWARD, Gerald. "Reasons to Believe." *Bookforum*, fev.-mar. 2007.

HOWE, Irving. "The New York Intellectuals." *Dissent*, 1º out. 1969.

HUJAR, Peter. *Portraits in Life and Death*. Prefácio de Susan Sontag. Nova York: Da Capo Press, 1976.

HUNTER, Gene. "Susan Sontag, a Very Special Daughter". *Honolulu Advertiser*, 12 jul. 1971.

"IDENTIFIABLE as Prose". *Time*, 14 set. 1963.

IMBER, Jonathan. "Philip Rieff: A Personal Remembrance". *Society*, nov.-dez. 2006.

INDIANA, Gary. *I Can Give You Anything but Love*. Nova York: Rizzoli, 2015.

JOHNSON, Lyndon Baines. "Remarks in Memorial Hall, Akron University". 21 out. 1964. Disponível em: <<http://www.presidency.ucsb.edu/documents/remarks-memorial-hall-akron-university>>.

JOHNSTON, Jill. *Jasper Johns: Privileged Information*. Nova York: Thames and Hudson, 1996.

JONAS, Hans. *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. 2. ed. Boston: Beacon Press, 1963.

- _____. *Memoirs: The Tauber Institute Series for the Study of European Jewry*. Hanover, NH: Brandeis University Press; University Press of New England, 2008.
- KACHKA, Boris. *Hothouse: The Art of Survival and the Survival of Art at America's Most Celebrated Publishing House, Farrar, Straus & Giroux*. Nova York: Simon & Schuster, 2013.
- KAKUTANI, Michiko. "'In America': Love as a Distraction That Gets in the Way of Art". *New York Times*, 29 fev. 2000.
- KAPLAN, Alice. *Dreaming in French: The Paris Years of Jacqueline Bouvier Kennedy, Susan Sontag, and Angela Davis*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- KARAHASAN, Dževad. *Sarajevo, Exodus of a City*. Nova York: Kodansha America, 1994.
- KATES, Nancy (Dir.). *Regarding Susan Sontag*. HBO, 2014.
- KENNER, Hugh. "Divorcing". *The New York Times Book Review*, 2 nov. 1969.
- KIM, Yongbeon. "'The Poetry I Risked My Life to Write Has Finally Been 'Restored' 16 Years Later': Poet Lee San-ha". Trad. de Mia You. *Munhwa Ilbo*, 16 jun. 2003. Publicado on-line por Naver News. Disponível em: <<http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=021&aid=0000033892>>.
- KOCH, Stephen. *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films*. Nova York: Praeger, 1973.
- KOENIG, Rhoda. "At Play in the Fields of the Word". *New York Magazine*, 3 fev. 1986.
- KRAUZE, Enrique. "García Márquez's Blind Spot." *New York Times*, 28 maio 2014.
- LACEY, Liam. "Waiting for Sontag". *Globe and Mail*, 23 nov. 2002.
- LAMBERT, Angela. "Taking Pictures with Annie Leibovitz: From Jagger to Trump, She Summed Up the Seventies and Eighties. Her Latest Subject Is Sarajevo". *Independent*, 3 mar. 1994.
- LARSON, Kay. *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. Nova York: Penguin Press, 2012.
- LEFORD, Gérard. "Nicole Stéphane, la mort d'une enfant terrible". *Libération*, 15 mar. 2007.
- LEHMANN-HAUPT, Christopher. "Shaping the Reality of AIDS Through Language." *New York Times*, 16 jan. 1989.
- LEIBOVITZ, Annie. *At Work*. Nova York: Random House, 2008.
- _____. *A Photographer's Life: 1990-2005*. Nova York: Random House, 2006.
- _____. *Photographs*. Nova York: Pantheon; Rolling Stone Press, 1983.
- _____. *Portraits, 2005-2016*. Nova York: Phaidon Press, 2017.
- _____. (Org.). *Shooting Stars: The Rolling Stone Book of Portraits*. San Francisco: Straight Arrow Books, 1973.
- _____. *Women*. Prefácio de Susan Sontag. Nova York: Random House, 1999.
- LENER, Jonathan. "Whorehouse of the Caribbean". *Salon*, 4 jan. 2001. Disponível em: <<http://www.salon.com/2001/01/04/havana/>>.
- "LET US NOW PRAISE FAMOUS WOMEN". *Slate*, 9 dez. 1999. Disponível em: <http://www.slate.com/articles/news_and_politics/culturebox/1999/12/let_us_now_praise_famous_women.html>.
- LEVENSON, H. Michael. "The Avant-Garde and the Avant-Guardian: Brother Carl New England Premiere at the Brattle". *Harvard Crimson*, 27 jul. 1973.
- LEVOUNIS, P.; DRESCHER, J.; BARBER, M. E. (Orgs.). *The LGBT Casebook*. Washington, DC: American Psychiatric Press, 2012.
- LINFIELD, Susie. *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- LONDON, Jack. *Martin Eden*. Nova York: Macmillan, 1909. [Ed. bras.: *Martin Eden*. São Paulo: Nova Alexandria, 2004.]
- LOPATE, Phillip. *Notes on Sontag*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009.
- LOSEFF, Lev. *Joseph Brodsky: A Literary Life*. Trad. de Jane Ann Miller. New Haven, CT: Yale University Press, 2011.

- MACARTHUR, John R. "The Friends Rushdie Forgot". *Spectator*, 29 set. 2012. Disponível em: <<https://www.spectator.co.uk/2012/09/the-friends-rushdie-forgot/>>.
- MACKENZIE, Suzie. "Finding Fact from Fiction". *Guardian*, 27 maio 2000.
- MANN, Thomas. *Tagebücher 1949-1950*. Inge Jens (Org.). Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1991.
- MANUS, Elizabeth. "Susan Sontag Gets Jumpy; Pat Conroy Gets Left Out". *New York Observer*, 17 jan. 2000.
- MCGUIGAN, Cathleen. "An Exclusive Look at Annie Leibovitz's Compelling — and Surprisingly Personal — New Book". *Newsweek*, 2 out. 2006.
- MCMURTRY, Larry. *In a Narrow Grave: Essays on Texas*. Nova York: Simon & Schuster, 1968.
- _____. [Carta ao editor]. *Times Literary Supplement*, 7 jun. 1992.
- MEAD, Rebecca. "Mister Pitch." *New York Magazine*, 5 ago. 1996.
- "MEDIA Man's Mascot." *Guardian*, 28 set. 1967.
- MEMRAN, Michelle (Dir.). *The Rest I Make Up*. 2018.
- MESINGER, Maxine. "VF Dresses Demi in Paint". *Houston Chronicle*, 7 jul. 1992.
- MILLER, Jonathan; CLEESE, John. "Oxbridge Philosophy". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qUvf3fOmTTk>>.
- MINER, Michael. "War Comes to Rockford/ Cartoonist Kerfuffle/ CartoonRecount". *Chicago Reader*, 5 jun. 2003. Disponível em: <<http://www.chicagoreader.com/chicago/war-comes-to-rockfordcartoonist-kerfufflecartoon-recount/Content?oid=912271>>.
- MITCHELL, Katie. "A Meeting of Minds". *Guardian*, 18 nov. 2005. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2005/nov/18/classicalmusicandopera.thomasstearnseliot>>.
- MONTGOMERY, Paul L. "Detective Interrupts Vietnam Read-In". *New York Times*, 21 fev. 1966.
- "MORE from Sontag's 'Nightmare'". Page Six, *New York Post*, 14 ago. 1992.
- MUIR, Robin. "Women's Studies". *Independent*, 18 out. 1997.
- MUKHERJEE, Siddhartha. *The Emperor of All Maladies: A Biography of Cancer*. Londres: Fourth Estate, 2011. [Ed. bras.: *O imperador de todos os males: Uma biografia do câncer*. Trad. de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.]
- MUSTO, Michael. *La Dolce Musto*. Nova York: Carroll & Graf, 2007.
- MYERS, Kevin. "I Wish I Had Kicked Susan Sontag". *Telegraph*, 2 jan. 2005.
- NGUYỄN Đức Nam, "Con Người Việt-Nam Hiện đại Trong Nhận Thức Của Nhà Văn Mỹ Xu-Dan Xôn-Tắc". Trad. de Cindy A. Nguyen. *Susan Sontag Papers*, UCLA Archives.
- NORMAN, Michael. "Diana Trilling, a Cultural Critic and Member of a Select Intellectual Circle, Dies at 91". *New York Times*, 25 out. 1996.
- "NOT Good Taste, Not Bad Taste — It's 'Camp'". *New York Times*, 31 mar. 1965.
- "NOVELIST Drowns Herself". *East Hampton Star*, 13 nov. 1969.
- NUNEZ, Sigrid. *Sempre Susan: A Memoir of Susan Sontag*. Nova York: Atlas, 2011.
- OZICK, Cynthia. "On Discord and Desire". Em *The Din in the Head*. Boston: Houghton Mifflin, 2006.
- PAGLIA, Camille. Entrevista com Christopher Lydon, 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kFgYcVbAaNs>>.
- _____. *Vamps & Tramps: New Essays*. New York: Vintage, 1994. [Ed. bras.: *Vampes e vadias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.]
- PARIGIS, Christina. "Susan Taubes — Bilder aus dem Archiv". *Aus Berliner Archiven*. Beiträge zum Berliner Wissenschaftsjahr, 2010.
- "PARK Sang-mi's Empathetic Storytelling: The Drum Sounds That Beat the Consciousness of the Silent". Trad. de Hyosun Lee. *Kyunghyang Shinmun*, 13 out. 2015. Disponível em: <<http://news.naver.com/main/read.nhn>>

mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=021&aid= 0000033892>.

PASTAN, Rachel. "Remembering Paul Thek: A Conversation with Ann Wilson and Peter Harvey". Instituto de Arte Contemporânea, Universidade da Pensilvânia. Disponível em: <<http://icaphila.org/miranda/6114/remembering-paul-thek-a-conversation-with-ann-wilson-and-peter-harvey>>.

PERRON, Wendy. "Susan Sontag on Writing, Art, Feminism, Life and Death". *Soho Weekly News*, 1ª dez. 1977.

PESSOA, Fernando. *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Trad. de Manuela Rocha. Richard Zenith (Org.). *Obras de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. v. 14.

PHILOCTETES Center. "Susan Sontag: Public Intellectual, Polymath, Provocatrice". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zXJe3EcPo1g>>.

POAGUE, Leland (Org.). *Conversations with Susan Sontag*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.

_____; PARSONS, Kathy A. *Susan Sontag: An Annotated Bibliography: 1948-1992*. Nova York: Garland Publishing, 2000.

PODHORETZ, Norman. *Making It*. Nova York: Random House, 1967.

POLUKHINA, Valentina. "Thirteen Ways of Looking at Joseph Brodsky". *Words Without Borders*, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.wordswithoutborders.org/article/thirteen-ways-of-looking-at-joseph-brodsky>>.

POMFRET, John. "'Godot' amid the Gunfire: In Bosnia, Sontag's Take on Beckett". *Washington Post*, 19 ago. 1993.

"PORNOGRAPHY Is Undefined at Film-Critic Mekas' Trial". *Village Voice*, 18 jun. 1964.

PULIDO, Natividad. "Desde que conocí a Susan Sontag traté de complacerla, pero no siempre funcionaba". *ABC, Madri*, 19 jun. 2009.

"QUOTATION of the Day". *New York Times*, 7 set. 2002. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2002/09/07/nyregion/quotation-of-the-day-766518.html>>.

REID, Atka; SCHOFIELD, Hana. *Goodbye Sarajevo: A True Story of Courage, Love and Survival*. Londres: Bloomsbury, 2011.

RICH, Adrienne. *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose: 1979-1985*. Nova York: W. W. Norton, 1986.

_____; SONTAG, Susan. "Feminism and Fascism: An Exchange". *The New York Review of Books*, 20 mar. 1975.

RICH, Frank. "Stage: Milan Kundera's 'Jacques and His Master'". *New York Times*, 24 jan. 1985.

RIEFF, David. *Slaughterhouse: Bosnia and the Failure of the West*. Nova York: Simon & Schuster, 1995.

_____. *Swimming in a Sea of Death: A Son's Memoir*. Nova York: Simon & Schuster, 2008.

RIEFF, Philip. *Freud: The Mind of the Moralizer*. Chicago: University of Chicago Press, 1959.

_____. *My Life Among the Deathworks: Illustrations of the Aesthetics of Authority*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2006. v. 1: *Sacred Order/Social Order*.

RIPA DI MEANA, Carlo. "News from the Biennale". *The New York Review of Books*, 15 set. 1977.

"ROBERT Mayer in New York: Dr. Spock's Breakfast Club". *Newsday*, 6 dez. 1967.

ROBERTS, Ronald Suresh. *No Cold Kitchen: A Biography of Nadine Gordimer*. Joanesburgo: STE Publishers, 2005.

ROIPHE, Katie. *The Violet Hour: Great Writers at the End*. Nova York: Dial Press, 2016.

ROLLING Stone. Edição de 10º aniversário, n. 254, 15 dez. 1977.

ROLLYSON, Carl. *Reading Susan Sontag: A Critical Introduction to Her Work*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001.

_____; PADDOCK, Lisa Olson. *Susan Sontag: The Making of an Icon*. Nova York: W. W. Norton, 2000.

ROSER, Max; ORTIZ-OSPINA, Esteban. "Literacy". *One World Data*, 20 set. 2018. Disponível em: <<https://ourworldindata.org/literacy>>.

ROTHSCHILD, Monique de. *Si j'ai bonne mémoire...* Saint-Rémy-en-l'Eau: Monelle Hayot, 2001.

RUAS, Charles. "Susan Sontag: Past, Present and Future". *New York Times*, 24 out. 1982.

RUIZ MANTILLA, Jesús. "Sin Susan Sontag, no habría ganado el Príncipe de Asturias". *El País*, 11 nov. 2013.

- RUSHDIE, Salman. *Joseph Anton: A Memoir*. Nova York: Random House, 2012. [Ed. bras.: *Joseph Anton: Memórias*. Trad. de José Rubens Siqueira e Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.]
- SCHOENMAN, Ralph. "Susan Sontag and the Left". *Village Voice*, 2 mar. 1982.
- SCHREIBER, Daniel. *Susan Sontag: Geist und Glamour — Biographie*. Berlin: Aufbau, 2010.
- SCOTT, Janny. "From Annie Leibovitz: Life, and Death, Examined". *New York Times*, 6 out. 2006.
- _____. "It's a Lonely Way to Pay the Bills: For Unauthorized Biographers, the World Is Very Hostile". *New York Times*, 6 out. 1996.
- SELIGMAN, Craig. *Sontag & Kael: Opposites Attract Me*. Nova York: Counterpoint, 2004.
- SETZER, Dawn. "Library Buys Sontag Papers". *UCLA Newsroom*, 12 fev. 2002. Disponível em: <<http://newsroom.ucla.edu/stories/020212sontag>>.
- SIGNORILE, Michelangelo. *Queer in America: Sex, the Media, and the Closets of Power*. Nova York: Random House, 1993.
- SKELDING, Conor. "Fearing 'Embarrassment,' the FBI Advised Agents Against Interviewing Susan Sontag". *Muckrock*, 13 jun. 2014. Disponível em: <<https://www.muckrock.com/news/archives/2014/jun/13/susan-sontag-security-matter/>>.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1966. [Eds. bras.: *Contra a interpretação*. Trad. de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987; trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras. No prelo.]
- _____. *Alice in Bed*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1993.
- _____. *As Consciousness Is Harnessed to Flesh: Journals and Notebooks, 1964-1980*. David Rieff (Org.). Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2013. [Ed. bras.: *Diários II (1964-1980)*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.]
- _____. *At the Same Time: Essays and Speeches*. Paolo Dilonardo e Anne Jump (Org.). Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2007. [Ed. bras.: *Ao mesmo tempo*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.]
- _____. *The Benefactor: A Novel*. Nova York: Farrar, Straus, 1963. [Ed. bras.: *O benfeitor*. Trad. de Ana Maria Capovilla, Porto Alegre: L&PM, 1989.]
- _____. *Brother Carl*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1974.
- _____. *Death Kit*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1967. [Ed. bras.: *Morte em questão*. Trad. de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.]
- _____. *Duet for Cannibals: A Screenplay*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1970.
- _____. *Essays of the 1960s & 70s*. David Rieff (Org.). Nova York: Library of America, 2013.
- _____. *I, etcetera*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1978.
- _____. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. Nova York: Doubleday, 1990. [Ed. bras.: *Doença como metáfora/ Aids e suas metáforas*. Trad. de Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.]
- _____. *In America*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2000. [Ed. bras.: *Na América*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.]
- _____. "A Letter from Sweden." *Ramparts*, jul. 1969.
- _____. "The Letter Scene." *The New Yorker*, 18 ago. 1986.
- _____. *On Photography*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1977. [Ed. bras.: *Sobre fotografia*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.]
- _____. "Pilgrimage." *The New Yorker*, 21 dez. 1987.
- _____. (Dir.). *Promised Lands*. New Yorker Films, 1974.

- SONTAG, Susan. *Reborn: Journals and Notebooks, 1947-1963*. David Rieff (Org.). Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2008. [Ed. bras.: *Diários (1947-1963)*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.]
- _____. *Regarding the Pain of Others*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2002. [Ed. bras.: *Diante da dor dos outros*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.]
- _____. “Regarding the Torture of Others”. *The New York Times Magazine*, 23 maio 2004.
- _____. “Some Thoughts on the Right Way (for Us) to Love the Cuban Revolution”. *Ramparts*, abr. 1969.
- _____. *Styles of Radical Will*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1969. [Ed. bras.: *A vontade radical: Estilos*. Trad. de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.]
- _____. *The Volcano Lover: A Romance*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1992. [Ed. bras.: *O amante do vulcão*. Trad. de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.]
- _____. “The Way We Live Now”. *The New Yorker*, 24 nov. 1986. [Ed. bras.: *Assim vivemos agora*. Trad. de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.]
- _____. *Where the Stress Falls: Essays*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2001. [Questão de ênfase: *Ensaio*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.]
- _____. “Why Are We in Kosovo?”. *The New York Times Magazine*, 2 maio 1999.
- _____; STERMER, Dugald. *The Art of Revolution: Ninety-Six Posters from Cuba*. Londres: Pall Mall Press, 1970.
- SPAN, Paula. “Susan Sontag, Hot at Last”. *Washington Post*, 17 set. 1992.
- STEVENSON, Peter M. “Leibovitz Sees Glitz and Grit, Sontag Broods on the Big Idea”. *New York Observer*, 8 nov. 1999. Disponível em: <<http://observer.com/1999/11/leibovitz-sees-glitz-and-grit-sontag-broods-on-the-big-idea/>>.
- “SUSAN Sontag contra Gabo”. *La Nación*, 4 abr. 2010. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1249538-susan-sontag-contr-gabo>>.
- SUSAN Sontag Papers. UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA. Coleção 612.
- “SUSAN Sontag Provokes Debate on Communism”. *New York Times*, 27 fev. 1982.
- TALBOT, David. “The ‘Traitor’ Fires Back”. *Salon*, 16 out. 2001. Disponível em: <<http://www.salon.com/2001/10/16/susans/>>.
- TAUBES, Susan. *Divorcing*. Nova York: Random House, 1969.
- TEAL, Donn (sob o pseudônimo Ronald Forsythe). “Why Can’t ‘We’ Live Happily Ever After, Too?”. *New York Times*, 23 fev. 1969.
- “TEMPEST on the Left”. *Across the Board: The Conference Board Magazine*, v. XIX, n. 5, maio 1982.
- TEODORI, Maria Adele. “Un’americana a Parigi”. *Il Messaggero*, 26 maio 1973.
- THEK, Paul. *Journals*. Arquivo de Alexander & Bonin, Nova York.
- _____. et al. “Please Write!”: *Paul Thek and Franz Deckwitz — An Artists’ Friendship*, Boijmans Studies. Roterdã: Museu Boijmans van Beuningen, 2015.
- THOMPSON, Bob. “A Complete Picture: Annie Leibovitz Is Ready for an Intimate View of Her Life”. *Washington Post*, 19 out. 2006.
- THOMSON, David. “Death Kit”. *The New Republic*, 12 fev. 2007.
- TOBACK, James. “Whatever You’d Like Susan Sontag to Think, She Doesn’t”. *Esquire*, jul. 1968.
- TOMES, Robert R. *Apocalypse Then: American Intellectuals and the Vietnam War, 1954-1975*. Nova York: New York University Press, 1998.
- TRILLING, Lionel. *The Liberal Imagination*. Nova York: Viking Press, 1950. [Ed. bras.: *A imaginação liberal: Ensaio sobre a relação entre literatura e sociedade*. Trad. de Cecília Prada. São Paulo: É Realizações, 2015.]
- TRUITT, Eliza. “Exorcising Arnold”. *Slate*, 1º dez. 1999. Disponível em: <http://www.slate.com/articles/news_and_politics/summary_judgment/1999/12/exorcising_arnold.html>.

- TRUMBULL, Robert. "Homosexuals Proud of Deviancy, Medical Academy Study Finds". *New York Times*, 19 maio 1964.
- VALENZUELA, Luisa. "Susan Sontag, amiga". *La Nación*, 14 jan. 2008.
- VIDICH, Arthur J. *With a Critical Eye: An Intellectual and His Times*. Edição e introdução por Robert Jackall. Knoxville, TN: Newfound Press, 2009.
- WAIN, John. "Song of Myself, 1963". *The New Republic*, 21 set. 1963.
- WEEKS, Linton. "Susan Sontag Wins National Book Award for Fiction". *Washington Post*, 16 nov. 2000.
- WEISMAN, Steven R. "The Hollow Man". *New York Times*, 10 out. 1999.
- WESTERBECK JR., Colin L. "On Sontag". *Artforum*, abr. 1978.
- WETZSTEON, Ross. "Irene Fornes: The Elements of Style". *Village Voice*, 29 abr. 1986.
- WHITE, Edmund. *Caracole*. Nova York: Dutton, 1985.
- _____. *City Boy: My Life in New York During the 1960s and '70s*. Nova York: Bloomsbury, 2009. [Ed. bras.: *City Boy: Minha vida em Nova York*. São Paulo: Benvirá, 2012.]
- WHITE, Morton. *A Philosopher's Story*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.
- WOITITZ, Janet Geringer. *Adult Children of Alcoholics*. Deerfield Beach, FL: Health Communications, 1983.
- WOOLLY, Deva. "How UChicago Became a Hub for Black Intellectuals". *University of Chicago*, 19 jan. 2009. Disponível em: <https://www.uchicago.edu/features/20090119_mlk/>.
- WOOLF, Virginia. *The Moment and Other Essays*. Londres: Hogarth Press, 1947.
- YOUDOVIN, Ira S. "Recent Resignations Reveal Decentralization Problems". *Columbia Daily Spectator*, CV, n. 81, 9 mar. 1961. Disponível em: <<http://spectatorarchive.library.columbia.edu/cgi-bin/columbia?a=d&d=cs19610309-01.2.4>>.
- ŽALICA, Pjer (Dir.). *Sarajevo — Godot*. SaGA Production Sarajevo, 1993.
- ZARIFOPOL-JOHNSTON, Ilinca. *Searching for Cioran*. Kenneth R. Johnston (Org.). Prefácio de Matei Calinescu. Bloomington: Indiana University Press, 2019.
- ZWERLING, Harriet Sohmers. *Abroad: An Expatriate's Diaries: 1950-1959*. Nova York: Spuyten Duyvil, 2014.

Créditos das imagens

ABERTURA DAS PARTES

Introdução: *Leilão de almas*, Sarah Leah Jacobson e sua filha Mildred. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

Parte I: Susan de vestido cheongsam. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

Parte II: Foto de AP Photos.

Parte III: Susan Sontag, 1975. Fotografia de Peter Hujar. © 1987 The Peter Hujar Archive LLC. Cortesia de Pace/MacGill Gallery, Nova York, e Fraenkel Gallery, San Francisco.

Parte IV: Fotografia e cortesia de Paul Lowe.

Epílogo: *Susan Sontag, Nova York, 11 de fevereiro, 2000*. Fotografia de Richard Avedon. © The Richard Avedon Foundation.

CADERNO DE IMAGENS

1, no alto: Mildred e Jack Rosenblatt. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

embaixo, à esquerda: Jack Rosenblatt. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

embaixo, à direita: Jack Rosenblatt e Susan. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

2, no alto: Susan e Mildred Jacobson. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

embaixo: Judith, Nat Sontag e Susan. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

3, no alto: Thomas Mann. Fotografia da ullstein bild — Thomas-Mann-Archiv.

embaixo: Marie Curie. Fotografia da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.

4, embaixo, à esquerda: Gene Marum e Merrill Rodin. Fotografia cortesia de Merrill Rodin.

5, no alto, à esquerda: Djuna Barnes. Djuna Barnes Papers, Special Collections e University Archives, University of Maryland Libraries.

no alto, à direita: Kenneth Anger. Fotografia de Prod DB © Puck Film Productions/ DR SCORPIO RISING de Kenneth Anger 1964 USA. TCD/ Prod DB/ Alamy Stock Photo.

embaixo, à esquerda: Maya Deren. Fotografia de Archive PL/ Alamy Stock Photo.

6: Harriet Sohmers. Cortesia Harriet Sohmers Zwirling.

7, no alto, à esquerda: Susan e Philip Rieff. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

no alto, à direita: *The Mind of the Moralist*. Fotografia cortesia de Melissa Goldstein.

embaixo: Philip e David Rieff. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

8, no alto: Esboço. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

embaixo: Mildred, Susan e David. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

9, no alto: Susan e Jacob Taubes. Cortesia de Ethan e Tanaquil Taubes.

Harriet Sohmers na Grécia. Cortesia Harriet Sohmers Zwirling.

embaixo, à direita: Susan na Espanha. Cortesia de Harriet Sohmers Zwirling.

10, no alto, à esquerda: Artigo do *New York Daily News*.

no alto, à direita: Cartum. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

- abaixo: Irene Fornés. Cortesia Harriet Sohmers Zwirling.
- 11, embaixo: “Happening”. Fotografia © Julian Wasser.
- 12, no alto: Alfred Chester e o namorado. Cortesia de Edward Field.
embaixo: Roger Straus. Fotografia © Espólio de David Gahr.
- 13, à esquerda: Robert Silvers e Barbara Epstein. Fotografia © Gert Berliner.
à direita: Susan e Jasper Johns. Fotografia © Espólio Bob Adelman.
- 14, no alto: Carta manuscrita. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.
embaixo: Presentes de Cornell. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.
- 15, no alto, à esquerda: Mark Rothko. Fotografia de Kate Rothko/ Apic/ Getty Images.
no alto, à direita: *Silence: Lectures and Writings*. Fotografia e cortesia de Lauren Miller Walsh.
- 16, no alto: Susan presa em Nova York. Fotografia de Fred W. McDarrah/ Getty Images.
embaixo: Susan na Suécia. Cortesia de Florence Malraux.
- 17, no alto: *Susan Sontag e seu filho num banco, Nova York. 1965* © Espólio de Diane Arbus.
embaixo: Exposição de Diane Arbus no MoMA. Digital Image © The Museum of Modern Art/ Licensed by SCALA/ Art Resource, NY.
- 18, no alto: Paul Goodman. Fotografia de Sam Falk/ *The New York Times*/ Redux.
embaixo: Susan e Carlotta del Pezzo. Fotografia cortesia de Patrizia Cavalli.
- 19, no alto: Nicole Stéphane. Fotografia de ITV/ Shutterstock.
embaixo: Susan em Cannes. Fotografia de Leemage/ Bridgeman Images.
- 20, à esquerda: Tira de cabine fotográfica. *Susan Sontag Papers* (Coleção 612). Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.
no alto, à direita: *Thek nas catacumbas de Palermo* (II), 1963. Reproduzido do negativo original em 2010; © 1987 The Peter Hujar Archive, LLC. Cortesia Pace/ MacGill Gallery, Nova York, e Fraenkel Gallery, San Francisco.
- 21, no alto: A transformação de Susan. Fotografia e cortesia de Gil Gilbert.
embaixo: Susan nos escritórios da FSG. Fotografia de William Sauro/ *The New York Times*/ Redux.
- 22, no alto, à esquerda: Jean-Paul Sartre. Fotografia de © AGIP/ Bridgeman Images.
no alto, à direita: Hannah Arendt. © Fred Stein Archive/ Getty Images.
- 23, no alto: Lucinda Childs, 1983. © Fundação Robert Mapplethorpe. Usada com autorização.
- 24, no alto: Susan, Gay Talese, E. L. Doctorow e Norman Mailer. Fotografia de Sara Krulwich/ New York Times Co./ Getty Images.
no centro: Susan no painel de 1982. Fotografia de Frances Roberts/ Alamy Stock Photo.
- 25, no alto: Susan e Annie Leibovitz. Fotografia cortesia de Anthony Peattie.
embaixo: Protesto ACT UP. Fotografia de Frances Roberts/ Alamy Stock Photo.
- 26 e 27: Fotografias e cortesia de Paul Lowe.

- 28, no alto: Susan em 1999. Fotografia de Francesco Gattoni.
- 29, no alto: Susan e Nadine Gordimer. Fotografia de Jon Hrusa/ EPA/ Shutterstock.
embaixo: Teatro de Sarajevo. Fotografia de Benjamin Moser.
- 30, no alto: Antietam. Fotografia da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.
embaixo: Iwo Jima. Fotografia de Joe Rosenthal/ AP Photo.
- 31, centro: Vietnamitas em fuga. Fotografia de Nick Ut/ AP Photo.
- 32: Abu Ghraib. Fotografia de AP Photo.

Copyright © 2019 by Benjamin Moser

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Título original

Sontag: Her Life and Work

Capa

Allison Saltzman

Foto de capa

Susan Sontag, Nova York, 10 abr. 1968. Foto de Richard Avedon

© The Richard Avedon Foundation

Preparação

Julia Passos

Revisão

Ana Maria Barbosa

Angela das Neves

ISBN 978-85-5451-597-3

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/companhiadasletras

instagram.com/companhiadasletras

twitter.com/cialetras



Clarice,

Moser, Benjamin

9788543808505

560 páginas

[Compre agora e leia](#)

Premiada biografia de Clarice Lispector é relançada com posfácio inédito e caderno de fotos. Este livro, lançado originalmente em 2009, deu aos brasileiros uma nova imagem de Clarice Lispector e consagrou sua obra no exterior. Se hoje Clarice é uma figura mítica das letras brasileiras — bela, misteriosa e brilhante —, sua vida foi recheada de percalços que a tornam mais complexa do que mostra a imagem oficial. Ao empreender uma síntese inédita entre vida e obra de uma autora clássica, Benjamin Moser deu uma contribuição de extrema importância para a cultura brasileira.

[Compre agora e leia](#)

HELENA
MORLEY

*Minha vida
de menina*



COMPANHIA DE BOLSO

Minha vida de menina

Morley, Helena

9788543806303

328 páginas

[Compre agora e leia](#)

O diário de uma menina esperta descortina um painel sobre as transformações que aconteceram no Brasil na passagem para o século XX. Uma prosa deliciosa e cativante. Leitura obrigatória do vestibular da Fuvest. Aclamado por escritores como Carlos Drummond de Andrade e João Guimarães Rosa, "Minha vida de menina" é o diário de uma garota de província do final do século XIX. Publicado pela primeira vez em 1942, antecipa a voga das histórias do cotidiano e dos relatos confessionais de adolescentes ao traçar um retrato vivo e bem-humorado da vida em Diamantina entre 1893 e 1895. A pequena Helena Morley (pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant) compõe um painel multicolorido, desabusado e quase sempre inconformista do Brasil. De lambuja, o leitor é apresentado às inquietações típicas de uma adolescente espreitada e esperta às vésperas de um novo século.

[Compre agora e leia](#)



PENGUIN COMPANHIA

CLÁSSICOS

LOUISA MAY ALCOTT

Mulherzinhas

Mulherzinhas

Alcott, Louisa May

9788554516208

592 páginas

[Compre agora e leia](#)

Edição da Penguin-Companhia traz as aventuras das quatro irmãs March com prefácios de Patti Smith e Elaine Showalter. Mulherzinhas é considerado um dos livros mais influentes de todos os tempos. Ultrapassando a barreira das idades, esse romance é lido com a mesma paixão por adultos e jovens. A história das irmãs March se tornou um clássico feminista que reflete sobre a tensão entre obrigação social e liberdade pessoal e artística para as mulheres. Cada leitor terá sua irmã favorita: a independente Jo, a delicada Beth, a bela Meg ou a artista Amy. Essas quatro mulheres e sua mãe, Marmee, enfrentam com diligência e honra as privações da Guerra Civil americana, e se tornaram um sucesso instantâneo já em 1868. "Muitos livros maravilhosos me fascinaram, mas, com Mulherzinhas, algo extraordinário aconteceu. Eu me reconheci, como num espelho, naquela menina comprida e teimosa que disputava corridas, rasgava as saias subindo

nas árvores, falava gírias e denunciava as afetações sociais. Uma menina que podia ser encontrada encostada num enorme carvalho com um livro, ou em sua escrivaninha no sótão, debruçada sobre um manuscrito. Ela era Josephine March. [...] Uma menina americana do século XIX que teimava em ser moderna. Uma menina que escrevia. Como incontáveis meninas antes de mim, vi como modelo uma que não era como as outras, que possuía alma revolucionária, mas também noção de responsabilidade. Sua dedicação à sua arte me deu meu primeiro vislumbre do processo do escritor e fui tomada pelo desejo de abraçar essa vocação. Os passos em falso que ela dava, dos cômicos aos ousados, eram invejáveis, e me concediam permissão para dar os meus." — Patti Smith

[Compre agora e leia](#)

CHIMAMANDA
NGOZI ADICHIE

.....
SEJAMOS
TODOS
FEMINISTAS


COMPANHIA DAS LETRAS



Sejamos todos feministas

Adichie, Chimamanda Ngozi

9788543801728

24 páginas

[Compre agora e leia](#)

O que significa ser feminista no século XXI? Por que o feminismo é essencial para libertar homens e mulheres? Eis as questões que estão no cerne de *Sejamos todos feministas*, ensaio da premiada autora de *Americanah* e *Meio sol amarelo*. "A questão de gênero é importante em qualquer canto do mundo. É importante que comecemos a planejar e sonhar um mundo diferente. Um mundo mais justo. Um mundo de homens mais felizes e mulheres mais felizes, mais autênticos consigo mesmos. E é assim que devemos começar: precisamos criar nossas filhas de uma maneira diferente. Também precisamos criar nossos filhos de uma maneira diferente." Chimamanda Ngozi Adichie ainda se lembra exatamente da primeira vez em que a chamaram de feminista. Foi durante uma discussão com seu amigo de infância Okoloma. "Não era um elogio. Percebi pelo tom da voz dele; era como se dissesse: 'Você apoia o terrorismo!'. Apesar do tom de desaprovação de

Okoloma, Adichie abraçou o termo e — em resposta àqueles que lhe diziam que feministas são infelizes porque nunca se casaram, que são "anti-africanas", que odeiam homens e maquiagem — começou a se intitular uma "feminista feliz e africana que não odeia homens, e que gosta de usar batom e salto alto para si mesma, e não para os homens". Neste ensaio agudo, sagaz e revelador, Adichie parte de sua experiência pessoal de mulher e nigeriana para pensar o que ainda precisa ser feito de modo que as meninas não anulem mais sua personalidade para ser como esperam que sejam, e os meninos se sintam livres para crescer sem ter que se enquadrar nos estereótipos de masculinidade.

[Compre agora e leia](#)



JON
KRAKAUER

Sobre homens
e montanhas

COMPANHIA DE BOLSO

Sobre homens e montanhas

Krakauer, Jon

9788554516154

176 páginas

[Compre agora e leia](#)

Em doze artigos, Jon Krakauer tenta compreender por que homens e mulheres se aventuram por paredes de rocha e gelo como se procurassem voluntariamente a morte. Você sabia que é possível escalar cachoeiras? Sabia que o monte McKinley, no Alasca, o maior dos Estados Unidos, possui um dos ambientes mais inóspitos do planeta e que mesmo assim cerca de trezentas pessoas o escalam a cada ano? Você sabe qual é a segunda maior montanha do mundo? E sabe que ela é bem mais difícil de ser escalada do que o Everest? Por que tantas pessoas arriscam a vida nas paredes de gelo e rocha? Nesta coletânea de artigos e reportagens sobre aventuras vividas ao redor do mundo, do Himalaia ao Alasca, Jon Krakauer, autor de *No ar rarefeito* e *Na natureza selvagem*, mostra homens e mulheres que enfrentam paredes de gelo e rocha por todo o planeta, revela o que eles fazem, como sobrevivem e o que os motiva.

[Compre agora e leia](#)